

GOVERNMENT OF INDIA

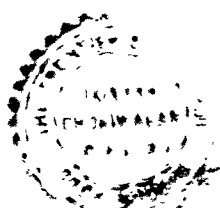
DEPARTMENT OF ARCHAEOLOGY

**CENTRAL ARCHAEOLOGICAL  
LIBRARY**

4933

CALL No. **709.31** **Sir**

D.G A. 79.







Gift from Sweden  
through  
The Swedish Archaeological Expedition  
to India 1952-53



GOVERNMENT OF INDIA

DEPARTMENT OF ARCHAEOLOGY

**CENTRAL ARCHAEOLOGICAL  
LIBRARY**

---

CLASS 732.37/

CALL No. ~~704-30~~ / Sir

HISTOIRE DES ARTS ANCIENS  
DE LA CHINE

Volumes parus dans ce même ouvrage :

- I. — *L'Époque Préhistorique ; L'Époque Tcheou ; L'Époque Tch'ou et Ts'in.*
- II. — *L'Époque Han et les Six Dynasties.*

ANNALES DU MUSÉE GUIMET

BIBLIOTHÈQUE D'ART. NOUVELLE SÉRIE : III

---

# HISTOIRE DES ARTS ANCIENS DE LA CHINE

PAR

OSVALD SIRÉN

Professeur à l'Université  
et Conservateur au Nationalmuseum de Stockholm.

III

## LA SCULPTURE DE L'ÉPOQUE HAN A L'ÉPOQUE MING

*Avec 128 planches en héliotypie*

709.31  
Sir



Rc. 732.7  
Sir

PARIS ET BRUXELLES  
LES ÉDITIONS G. VAN OEST

—  
1930

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL  
LIBRARY, NEW DELHI.

Acc. No. 4933-..  
Date. 30/7/56.  
Call No. 709.31/Six  
709.31

## I

# LA SCULPTURE DE L'ÉPOQUE TS'IN ET DE L'ÉPOQUE HAN

Nous avons, peut-on dire, toute liberté pour choisir l'époque où nous ferons débiter l'art de la sculpture en Chine : tout dépend en effet de la définition que nous attacherons au mot « sculpture » : soit que nous le réservions pour désigner les œuvres plastiques en pierre ou en terre cuite ainsi que quelques bronzes de grandes dimensions ; soit que nous y comprenions de petites œuvres d'art décoratif, bibelots de bronze et de terre cuite. Comme nous avons eu l'occasion de passer en revue les types les plus caractéristiques de ces petites pièces en étudiant les arts décoratifs des époques Tcheou, Ts'in et Han, il semble plus indiqué de n'y point revenir dans le présent volume ; nous nous en tiendrons aux œuvres d'une certaine dimension, quitte à compléter cette étude par celle de quelques statuettes en terre ou en bronze, notamment aux époques qui nous ont laissé trop peu de grandes sculptures en pierre ou en métal.

Nous avons vu que la présentation plastique de certaines bêtes, ou tout au moins de certaines têtes d'animal, tant en pierre qu'en bronze, était usitée dès le début de l'époque Tcheou, ainsi qu'en témoignent les têtes de bélier puissamment décoratives (t. I, pl. 14) qu'on a découvertes à Nganyang-hien, Ho-nan septentrional, c'est-à-dire au même endroit que les os sculptés. Elles sont, certes, fort stylisées dans un sens que les bronzes Tcheou nous ont rendu familier ; néanmoins nous y trouvons les traits saillants du sujet animalier présentés déjà avec une sûreté et une clarté étonnantes. Ce même art plastique se donne carrière dans les vases à sacrifices de l'époque Tcheou qui empruntent la forme d'un quadrupède ou d'un oiseau, par

exemple celui qui se compose des protomes de deux béliers (collection Eumorfopoulos), ou encore le gros éléphant de la collection Camondo (Louvre), et les hiboux qu'on voit dans plusieurs collections (t. I, pl. 46, 47, 48). Tous ces bronzes sont véritablement les prototypes des figurations animalières en ronde bosse que la Chine créera plus tard : ce qui les caractérise déjà, c'est le remarquable alliage d'un sentiment profond du caractère avec une maîtrise parfaite dans la stylisation décorative.

La sculpture en pierre que nous a laissée l'époque Tcheou ne paraît pas (dans la mesure où nous pouvons la connaître) atteindre la même importance : ce sont surtout de petits animaux taillés dans le jade en silhouettes plates, et (dans un plus grand format) les pourceaux au repos dont on plaçait des statuettes dans les sépultures à côté du mort. Le plus grand de ces objets est un long bloc de marbre (0 m. 45) qui figurait naguère dans la collection du docteur O. Burchard, à Berlin : l'animal couché pourrait être un tigre ou mieux un porc (pl. I C). Sa surface est ornée de dessins gravés, analogues à ceux des bronzes Tcheou, qui indiquent sa haute époque, confirmée d'ailleurs par sa forme très massive.

Il serait exagéré d'appeler sculpture cette œuvre à peine modelée ; c'est tout juste si les pattes de l'animal sont indiquées par des contours gravés et un très léger simulacre de relief. On pourrait en dire autant, ou à peu près, d'un animal un peu moins grand (pl. I B) figuré dans la même attitude de repos, les jambes repliées ; son corps est carré, le cou et la panse à peine indiqués ; la tête, qui est décidément celle d'un pourceau, est ici comprise de façon un peu plus sculpturale. Ces deux animaux sont, si l'on veut, de bons échantillons d'un « cubisme » inconscient : ils ne manquent pas d'une certaine puissance, qui est celle du bloc de pierre à peine entamé plutôt qu'elle n'est voulue par la conscience créatrice du sculpteur. Ce sont les premiers ancêtres sans doute des pourceaux gisants (ordinairement en marbre) que l'époque Han avait l'habitude de placer dans la main des morts ou sous leurs aisselles (t. II, pl. 96 A à F).

Parmi les bronzes animaliers les plus anciens, il faut citer, outre les vases rituels zoomorphes, quelques statuettes de buffles qui figurent dans plusieurs collections (Eumorfopoulos, Stoclet, C. T. Loo, etc.), toutes caractérisées par une forme excessivement lourde avec des jambes très épaisses, un cou beaucoup trop mince au bout duquel une tête aplatie se tourne toujours de côté, — ce qui donne à penser qu'on les fabriquait toujours en paires faisant pendants. Ce cou décharné et tordu rappelle un peu les dragons ; par ailleurs le caractère bovin n'est pas mal rendu (pl. 2).

Les trois buffles de bronze que nous venons de citer sont pourvus sur

le dos d'un court cylindre qui n'est d'ailleurs pas creux, mais bourré de matière réfractaire ; il est clair que ce cylindre soutenait quelque chose, et on en a conclu que ces buffles servaient de pieds de lampe par exemple. Mais l'explication exacte de ces bizarres excroissances tubulaires, nous l'avons découverte par hasard à Pékin il y a quelques années : un antiquaire fort connu nous présenta en effet un de ces buffles sur lequel était perché un petit guerrier dans une pose quasi agenouillée (pl. 3 A).

L'aspect de cette composition est assurément étrange : néanmoins un examen très soigneux de l'objet nous convainquit que le bonhomme et sa monture s'appartenaient réciproquement. Si on démonte le guerrier pour le mettre sur un siège plat, sa pose devient encore plus difficile à expliquer, car il écarte beaucoup les jambes tout en étant agenouillé. La petite figurine humaine étant finalement parvenue à Paris dans la collection de M. David Weill, nous avons pu nous assurer à nouveau qu'elle était destinée à être fixée sur un siège circulaire, dont la trace demeurerait fort visible. Il est absolument certain qu'il s'agit bien du petit personnage que j'avais photographié à Pékin, monté sur son buffle, bien que toute la partie supérieure du long sceptre ou caducée qu'il tenait à la main ait disparu. Sur le dos de la statuette on aperçoit les traces d'un tissu qui y était collé, ce qui concorde parfaitement avec les renseignements que m'avait donnés l'antiquaire chinois : quand cet objet lui parvint, il était, me dit-il, pourvu de lambeaux de vêtement considérables qu'il avait cru devoir enlever, car leur mauvais état ne faisait pas bon effet !

Nous ne savons rien de la destination originelle de cet objet ni de sa signification. On l'avait placé dans une tombe : le personnage et sa monture suggèrent l'idée d'un gardien, car il porte un casque et un ceinturon ; le reste de son costume n'était pas en bronze. Pour le dater, c'est surtout le caractère de la bête qui nous guidera : sa tête, très courte et très aplatie, n'est pas sans analogues dans les bronzes de la fin de l'époque Tcheou. Le cavalier n'est pas exceptionnel non plus : on trouve dès l'époque Tcheou de petites figurines humaines, par exemple celle que nous reproduisons tome I, planche 50 C, sans parler des clavettes de bouts d'essieux (t. I, pl. 51, 66 et 67).

Toutes ces formes plastiques interprétées largement et dans un esprit monumental disparaissent après la fin de l'époque Tcheou : à ce moment, en effet, les bêtes qui figurent sur le couvercle ou les anses des vases revêtent des formes plus réalistes. Nous avons rencontré de ces ornements sur les vases de l'époque Ts'in, tels les trépieds de Li-yu (t. I, pl. 97-102), le *teou* du Metropolitan Museum (pl. 104), etc. Tous ces petits animaux nous frappent précisément par leur naturel et leur naïveté : bœufs et béliers reposent tout à fait à l'aise, les genoux repliés sous le ventre ; ils sont modelés avec une grande



sensibilité : nous sentons la construction de la bête et son poids, parfois même la mollesse de sa chair, l'élasticité de sa peau (pl. 3 B).

Une tradition mainte fois répétée, et sans doute authentique, affirme que les sculpteurs de l'époque Ts'in firent aussi des figures humaines en bronze : on en trouve la première trace chez Lou Kia, auteur né sous les Ts'in et qui vécut jusque dans l'époque Han. Il écrit : « En l'an 221 (avant J.-C.) apparurent à Lin-t'ao (Kan-sou) douze géants en costume barbare, chacun haut de cinquante pieds. C'est alors que l'empereur fit rassembler tout ce qu'il y avait d'armes de guerre dans le pays pour les fondre : le métal servit à couler des supports de cloches, ornés de bêtes fantastiques à tête de cerf et à corps de dragon, ainsi que douze statues colossales représentant les douze géants. Il est parlé de l'apparition des douze géants dans les inscriptions composées par Li Sseu qui figurent au dos des statues (1) . »

Ces statues s'élevaient devant un des principaux pavillons du palais impérial dans la ville de Hien-yang : plus tard, sous les Han antérieurs, on les transporta à Lo-yang. A la fin de la dynastie Han-postérieure, « Tong Tcheou fit fondre dix de ces statues, ainsi que les supports de cloches, pour en battre monnaie ». Les deux autres furent placées à l'intérieur de la porte Ts'ing Ming à Tch'ang-ngan. En l'an 237, Ming-ti, de la dynastie Wei, voulut les transporter à Lo-yang, mais en route elles s'embourbèrent et on ne put les faire bouger. Un souverain postérieur fit fondre l'une d'elles pour la transformer en billon, l'autre se perdit dans le Fleuve Jaune.

Ces renseignements assez détaillés sur le sort des statues témoignent qu'elles étaient célèbres pour leur taille et pour leur sujet, mais nous ne saurions dire si leur valeur artistique répondait à leur réputation. A en juger par la perfection de l'art du bronze dès cette époque, nous pouvons croire que ces géants de bronze n'étaient pas sans beauté. On remarquera le fait qu'ils n'offraient aucun intérêt religieux ou rituel, au rebours de la plupart des grandes statues qu'on fit plus tard en Chine ; c'étaient des monuments destinés à commémorer un exploit politique du grand empereur.

Ensuite ce n'est plus que dans les chroniques de la dynastie Han que nous trouvons des détails sur des sculptures importantes : il s'agit de celles qui ornaient certains tombeaux, ainsi que de statues purement religieuses. Plusieurs échantillons nous en sont heureusement parvenus, en particulier des statues de lions et autres bêtes qui gardaient la sépulture des empereurs et celle de quelques grands personnages. C'est avec ces œuvres que commence en Chine la sculpture monumentale en pierre ; il est probable qu'on

(1) OMURA, *Shina bijutsushi* (Chosaku no hon), Tôkyô, 1915 ; O. SIRÉN, *La Sculpture Chinoise du 1<sup>er</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1925.

en avait emprunté l'inspiration aux vieux pays de l'Asie antérieure qui conservaient encore les traditions assyro-achéménides.

Les lions en question se dressaient ordinairement à côté de gros pylônes marquant l'entrée de l'« avenue des esprits » (*chen-tao*), qui du côté sud menait directement à la pyramide tronquée du tertre funéraire. Devant ce tertre s'élevait parfois un petit édifice de pierre, orné à l'intérieur de bas-reliefs, qui était comme le vestibule de la chambre funéraire : celle-ci était souterraine, et on y accédait par un tunnel commençant sous le vestibule. Souvent les abords de la sépulture étaient enclos d'un mur ; sous les Han postérieurs on éleva parfois des statues de gardiens également du côté est et du côté ouest, mais la façade principale était toujours orientée au sud, et c'est là qu'on plaçait les plus belles statues.

Il est certain que l'usage de ces statues funéraires remonte au moins à la dynastie des Han occidentaux, comme en témoignent les statues du tombeau de Ho K'iu-p'ing (auxquelles nous reviendrons tout à l'heure) et aussi un passage du *Heou-Han chou*. Sous la dynastie Han-orientale il est souvent question de ces entrées monumentales, des gardiens de tombeau, des vestibules en pierre. Ainsi le *Chouei-king chou* cite plusieurs sépultures de l'époque dans le Ho-nan et le Chan-tong, dont les vestibules sont ornés de bas-reliefs, et devant lesquelles se dressent des lions et autres bêtes. En voici quelques exemples (1) :

« Au sud de la rivière Houang-chouei (Chan-tong) se trouve la sépulture de Li-kang, gouverneur de Tsin-tcheou [décédé en 172 de notre ère]. Devant elle se dresse un édifice en pierre long de 18 pieds ; les dalles qui recouvrent le toit sont sculptées pour imiter des tuiles ; intérieurement le toit est soutenu par des colonnes et des poutres. Les murs sont ornés d'effigies gravées des empereurs et des hauts fonctionnaires, ainsi que d'images d'animaux (notamment des tortues, des dragons et des phénix). En outre, il y a des oiseaux qui volent, des bêtes qui bondissent : tout cela d'une excellente exécution et bien conservé. »

« La rivière Souei-chouei coule non loin du tombeau de Tchang Pai-ya (qui fut vice-roi de Hong-ming dans le royaume de Han) ; il est entouré d'un mur de pierre qui s'étend jusqu'à la rive nord du Souei-chouei. Près des pylônes d'entrée se dressent deux lions de pierre, et devant le tertre funéraire s'élève un édifice de pierre, à l'intérieur duquel on voit deux statues humaines, toujours en pierre, ainsi que des statues animalières, des piédestaux, etc. Autrefois on dérivait une partie du cours du Souei-chouei voisin pour alimenter un

(1) Cf. T. SEKINO, *Stone Mortuary Shrines with engraved tablets of the Later Han Dynasty*, Kokka, n° 225, (1909).

étang dans l'enceinte funéraire. Au sud de l'étang s'élevait un second édifice de pierre devant lequel on voyait une autre rangée de sculptures animalières. Mais ces restes ont pour la plupart disparu, rongés par la dent du temps. » On voit que cette sépulture devait être d'une importance exceptionnelle, puisqu'on y trouvait deux séries de statues gardiennes.

Citons encore un passage du même auteur. « La rivière P'ong-chouei coule à l'est du tombeau de Ying Lien, qui était chef du village de Ngan-yi, dans le royaume de Han. A l'ouest du tombeau s'élève un mausolée de pierre précédé de deux porches en pierre. A l'est on voit un monument, et au sud deux lions qui se font face. Plus au sud on voit deux pylônes, et au sud-ouest deux statues de pierre représentant des brebis; elles furent exécutées en 187 de notre ère. »

On peut se faire une idée de l'aspect des vestibules et des sanctuaires funéraires d'après le bâtiment qui existe encore à Siao-t'ang-chan, et qui, d'après l'inscription qu'il porte, daterait d'avant l'an 129 de notre ère (voir le dessin, tome IV, pl. 104 A). Quant aux statues animalières et aux pylônes de l'entrée, il en existe encore beaucoup dans diverses parties de la Chine, peut-être même en plus grand nombre qu'on ne le croit, et nous y reviendrons tout à l'heure, car c'est là que nous pouvons le mieux étudier la sculpture monumentale de l'époque Han. Ces monuments sont de valeur inégale : assez souvent ce sont des travaux d'artisan d'une qualité ordinaire, dépourvus de la puissance expressive qui caractérise tant de petites pièces en bronze ou en céramique : mais tous sont typiques du style de l'époque et tous offrent un grand intérêt pour l'histoire de l'art.

C'est assurément le cas des grandes statues qui se trouvent dispersées autour du tombeau du fameux général Ho K'iu-p'ing, situé au bord de la Wei à quelque 40 km. au nord-ouest de Si-ngan-fou : au cours de leur exploration de 1914, Ségalen et Lartigue purent identifier le site à l'aide des anciennes chroniques régionales. Le commandant Lartigue y revint en 1923 pour continuer ses recherches et pour photographier les sculptures (1). D'après son argumentation, les sculptures auraient été exécutées peu après la mort du général, en 117 avant J.-C. Mais, fait curieux, plusieurs d'entre elles sont inachevées, ce qui indique qu'on ne réalisa pas le projet primitif. C'est à des glissements de terrains (?) qu'on attribue l'ordonnance assez irrégulière du tombeau. Il est difficile à qui n'a pas été sur les lieux en personne de se prononcer sur l'état et la situation des statues ou de proposer quelque autre explication ; en tous cas, à en juger par les photographies, ces statues sont em-

(1) Cf. SEKINO, *op. cit.*, Kokka, 225 (1909) ; SÉGALEN, *Premier exposé des résultats archéologiques, etc.* Journal Asiatique, mai-juin 1915 ; LARTIGUE, *Au tombeau de Houo K'iu ping.* Artibus Asiæ, II, 1927.

preintes du style de l'époque Han, dans une forme qui n'est pas tout à fait mûre. C'est le cas particulièrement du groupe principal, représentant un cheval au-dessous duquel gît un guerrier abattu (pl. 4), donc le destrier du maréchal foulant aux pieds un ennemi vaincu. C'est un motif très imposant et qui n'a pas manqué d'inspirer les sculpteurs de bien des pays à toutes les époques ; ici il n'est pas présenté avec beaucoup de force. Ce cheval aux jambes courtes, à la tête énorme, est mastoc, mais non monumental ; le personnage qui gît à terre semble n'être qu'un bloc de rocher. Le sculpteur n'est pas maître du problème proprement plastique qui se trouve résolu avec tant d'originalité et de puissance, non seulement dans la petite sculpture de l'époque Han, mais aussi dans les statues de lions des Han postérieurs. Deux autres statues voisines de celles-là nous paraissent moins indignes de cette grande époque : ce sont un cheval couché et un buffle, et, malgré leur air de blocs massifs, ils atteignent à une expression assez profonde, grâce surtout aux têtes bien modelées (pl. 5 A, B). En outre, on découvrit un peu plus loin de la tombe un énorme bloc de rocher portant un personnage mythologique en bas-relief, nettement marqué, celui-là, du style puissant et décoratif de l'époque Han ; enfin des fragments de plusieurs statues animalières inachevées. Si les historiens ne dataient la sépulture de Ho K'iu-p'ing de l'année de sa mort (117 av. J.-C.), nous attribuerions certainement ces bêtes de pierre à une époque beaucoup plus tardive ; leur style ne les rapproche en effet des œuvres Han que d'une façon tout à fait générale.

Il y a singulièrement plus de vigueur dans les deux lions qui gardaient l'entrée du tombeau des Wou, près de Kia-hiang (Chan-tong) et qui, d'après l'inscription, remonteraient à l'an 147 de notre ère. Avant que l'auteur ne visitât ce site (1922), une des deux statues était presque complètement engloutie dans une mare de boue ; l'autre se voyait encore bien, quoique tombée de son piédestal, les jambes cassées (pl. 6). La bête est souple et allongée : un cou arqué, immense, lui donne beaucoup de fierté, et semble se terminer directement par la mâchoire béante. Sur les épaules il reste des traces d'ailes presque effacées par le temps. Le sculpteur ne s'est guère inspiré de la nature : il a créé la bête dans son imagination ; elle est de la même lignée que celles de la Perse achéménide, ou, dans un temps plus reculé, celles de la Chaldée et de l'Assyrie.

Comment ces influences venues des vieux centres de civilisation de l'Asie antérieure ont pu atteindre la Chine, nous avons tenté de l'expliquer à propos des bronzes et des céramiques Han. Il est probable que leur véhicule fut l'art qu'on est convenu d'appeler scythe, quoiqu'elles se fussent modifiées pour revêtir un aspect plutôt mongol avant d'arriver en Chine. Ce lion du tombeau des Wou est un rejeton de la même race que les lions figurés sur les pots

vernissés que nous avons étudiés (tome II, pl. 82) ; mais ses dimensions et le fini de son modelé lui prêtent un air plus achevé, plus imposant.

Son caractère général se retrouve dans un autre lion très grand (appartenant à M. Gualino, de Turin), sculpté en une sorte de marbre noir moucheté de taches rouge orangé (pl. 7). La pierre polie ressemble presque à du bronze, de sorte que la statue n'est pas moins admirable par sa matière que par son modelé. Le corps souple et nerveux de la bête se relie par une courbe d'un élan admirable à son cou fièrement arqué ; une crinière épaisse encadre sa gueule béante. A l'exception d'une seule, les pattes sont brisées, mais le mouvement est si bien exprimé dans l'articulation des épaules et des hanches qu'on sent parfaitement l'attitude du fauve : il a l'air de s'être arrêté subitement pour bondir à nouveau dans un instant. A notre connaissance, les seules grandes statues de fauves qu'on puisse attribuer à l'époque Han sont : ce lion de M. Gualino, le lion moins grand de la sépulture des Wou (Chan-tong) et le tigre de la tombe de Kao Yi à Ya-tcheou fou (Sseu-tch'ouan).

Un autre lion de la même race, pour ainsi dire, mais un peu moins ancien, se voyait au musée Okura de Tôkyô : on nous a dit que le cataclysme de 1923 l'avait détruit. Ses formes étaient encore plus larges et lourdes. Sans doute remplissait-il une fonction architectonique ; c'était l'embase d'un pylône d'entrée, car seul l'avant-train était modelé en ronde-bosse comme dans les statues précédentes ; le derrière formait une plinthe. Nous croyons qu'il était postérieur à la dynastie Han, quoique par son style il appartînt encore à la race de lions créés par les sculpteurs de cette époque (pl. 8 A).

Il existe aussi de grandes statues Han qui représentent des êtres humains : elles sont loin d'avoir la même beauté que les statues animalières. Ce sont de lourds monolithes à peine dégrossis : les formes du corps disparaissent sous de larges manteaux, les têtes sont énormes, les bras restent collés au corps : voir par exemple les statues qui se trouvent non loin de Teng-fong, Song-chan, Ho-nan.

Tout près de K'iu-feou (Chan-tong) on voit deux statues un peu plus réussies au point de vue plastique. L'une d'elles est tombée ; l'autre, du moins, témoigne que le sculpteur a cherché à tirer quelque parti des formes, notamment en modelant les épaules et les hanches (pl. 9). Mais il serait injuste de juger du talent des sculpteurs Han dans la figure humaine par ces statues funéraires probablement dues à de très humbles artisans, comme celles des époques postérieures.

Nous avons dit qu'outre les statues, des pylônes se dressaient devant les sculptures pour marquer l'entrée de l'« avenue des âmes » (*chen-tao*). Ces pylônes ont un aspect plutôt architectural (pl. 10) ; ils sont ordinairement

construits en pierre sur plan rectangulaire, et pourvus de toitures, quelquefois en deux étages. En outre, ils sont souvent ornés de sculptures, bas-reliefs sur le fût, ou figures en ronde bosse sous l'entablement.

La composition générale de ces pylônes varie quelque peu d'une région à l'autre ; à Teng-fong (Ho-nan) et à Wou-leang (Chan-tong) ils sont fort larges et les petits côtés sont pourvus de contreforts : dans le Sseu-tch'ouan il n'y a pas de contreforts, mais l'entablement est plus riche, et il est surmonté de toits superposés, conformément au goût de l'architecture en bois de l'époque ; le décor sculpté est également poussé beaucoup plus loin.

Parmi ces pylônes du Sseu-tch'ouan, il s'en trouve deux particulièrement intéressants à K'iu-hien, devant le tumulus d'un personnage nommé Chen qui vécut probablement au II<sup>e</sup> siècle de notre ère (1).

Sur le fût on voit les bêtes symboliques, l'oiseau rouge (sud) (pl. 41), le dragon blanc (est), le tigre bleu (ouest). Par le style, elles ne diffèrent pas essentiellement de celles que nous avons rencontrées sur les bronzes et les céramiques ; leur vigueur s'exprime surtout par les contours. Des sculptures de ce genre nous font saisir à quel point le style de l'époque était mûr et arrêté : il s'exprimait avec la même aisance dans toutes les matières et dans toutes les dimensions. Aux angles de la frise, des figures assises soutiennent l'entablement sur leurs épaules ; au milieu du panneau sud, on voit un monstre cornu, à forme humaine, dont la tête et le torse s'avancent entre les poutres comme une gargouille. Les artistes chinois, on le voit, disposent leurs personnages à peu près comme les architectes des cathédrales gothiques, immédiatement sous les corniches, et la relation entre l'architecture et la sculpture n'est pas moins intime ici que dans les édifices du Moyen-âge européen. Au-dessus des poutres s'étale une autre frise basse ornée de scènes de chasse en relief plat, puis une corniche avec quelques grandes figures presque en ronde bosse : on y remarque des personnages montés sur des cerfs (pl. 12 A) et autres bêtes, des chasseurs qui vont décocher une flèche (pl. 12 B), ou qui empoignent la queue d'un léopard en fuite ; on voit le lièvre légendaire de la lune, et d'autres êtres mythiques. Les motifs sont donc identiques à ceux que les urnes vernissées popularisaient à la même époque et ils sont interprétés dans un style qui, nous l'avons dit, ne diffère pas essentiellement de celui des bibelots. Mais ces sculptures occupent néanmoins une place très importante dans la création artistique de l'époque Han ; mieux encore que les petits objets, elles nous montrent le caractère puissant et original que les Chinois savaient prêter aux représentations d'animaux, lors même qu'ils s'inspiraient des modèles étrangers.

(1) Cf. SÉGALEN, *op. cit.*, J. A., mai-juin 1915, p. 474-479.

Nous nous sommes arrêtés plus haut au rapprochement qu'on peut faire entre ces animaux de l'art chinois et ceux de l'art scytho-mongol venu de l'Asie occidentale; dans ces sculptures du Sseu-tch'ouan, on pourrait retrouver une trace de la même influence, mais ce n'est pas elle qui les rend si vivantes et si attrayantes. Elles nous forcent à penser que le rôle de l'influence occidentale sur l'art chinois fut plutôt d'allumer son inspiration que de la rénover par l'importation de modèles exotiques qu'il aurait copiés. On a trop cherché à démontrer que le décor animalier chinois doit beaucoup à ceux-ci; c'est oublier que ce que nous admirons dans cette abondance de sculptures, de bronzes, de céramiques, de tissus, etc., ce n'est pas ce que la Chine a importé, mais bien ce qu'elle a créé sur son propre fonds, étonnamment riche de sensibilité et d'inspiration.

Les pylônes du tombeau de Chen ne sont pas exceptionnels; le Sseu-tch'ouan en renferme beaucoup d'autres, ornés comme eux de frises en bas-relief et de figures d'hommes ou d'animaux en ronde bosse (1).

Les sujets varient quelque peu selon les scènes historiques ou légendaires; les figures principales sont empruntées aux mythes, et les scènes représentées semblent vouloir rappeler les temps où l'homme et le fauve étaient aux prises continuellement. Le sentiment artistique se maintient en général à un même niveau, lors même que l'exécution est plus ou moins habile, plus ou moins précise. Beaucoup de ces monuments d'ailleurs sont aujourd'hui en ruines.

Dans le Ho-nan et le Chan-tong les pylônes funéraires sont beaucoup plus simples. Les mieux conservés se voient auprès de la sépulture de la famille des Wou, près de Kia-hiang; là également se trouvent les lions dont nous avons parlé (p. 7). Le décor de ces pylônes (pl. 14, 15) se compose de reliefs plats, représentant tantôt des bêtes (les symboles des quatre points cardinaux entre autres) dans un encadrement, et tantôt des cavaliers et des chars, ainsi que des personnages mythologiques. Un des pylônes porte une longue inscription datée de l'an 147 de notre ère.

Par leur style et leurs sujets, ces bas-reliefs sont très apparentés à ceux qui ornent un petit édifice élevé devant le tumulus des Wou. Composé de trois salles, il se trouva recouvert à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle par un éboulement; en 1786, un certain Houang Yi entreprit de le dégager, mais au lieu de le remettre en état, il le démolit et déposa pêle-mêle les pierres sculptées dans un hangar en briques construit tout auprès. On y voit encore aujourd'hui un grand nombre de ces dalles ou linteaux (pl. 16); mais d'autres fragments se sont égarés: l'un d'eux, fort endommagé, est même parvenu au Nationalmuseum

(1) SÉGALLEN, *op. cit.*, J. A., mai-juin 1915; *Mission Archéologique en Chine*, Atlas, I, planches 14 à 48.

de Stockholm. Grâce aux estampages qui rendent bien leur effet décoratif, ces bas-reliefs sont d'ailleurs connus de tous ceux qui s'intéressent à l'art chinois (pl. 17). Les personnages sont indiqués en silhouettes plates, sur un fond légèrement creux, rayé verticalement. La surface des figures est polie, et ce sont surtout leurs contours qui ressortent ; quelques lignes gravées indiquent certains détails du costume, etc. Cette technique, dont l'effet rappelle fort celui des vases « à figures noires », est manifestement la plus perfectionnée qu'on ait employée sur les dalles funéraires. La plus simple serait le pur dessin gravé : c'est ainsi que sont traitées les dalles du petit sanctuaire de Siao-t'ang-chan (v. t. IV). Sur la surface parfaitement dressée on dessinait les contours et on les gravait au burin, à peu près comme les figures incisées qui ornent les grandes briques de revêtement dans beaucoup de tombes. Cette technique, qui est à peine de la sculpture dans l'acception vraie de ce mot, est évidemment la plus primitive, et elle montre bien que ces vignettes en pierre ne font qu'imiter des décors muraux dessinés et peints. Un chaînon intermédiaire entre ces deux procédés est représenté, si l'on veut, par celui qui consistait à cerner les figures d'une incision profonde : elles restent en silhouettes parfois légèrement convexes : le fond est grisé de stries verticales. On a retiré de sépultures du Chan-tong des dalles isolées ainsi ornées, qu'on peut examiner au Musée de l'Université de Tôkyô (pl. 19 ; celles que nous avons vues dans les collections d'Europe, au musée Cernuschi notamment, sont d'origine moderne. Vers la fin de l'époque Han, on orna aussi des dalles de figures plates ou légèrement convexes sur fond uni : cette technique se conserve dans plusieurs bas-reliefs du III<sup>e</sup>, IV<sup>e</sup> ou V<sup>e</sup> siècle (pl. 20).

De tous ces bas-reliefs du Chan-tong, la série la plus intéressante est incontestablement celle qui ornait le vestibule de la sépulture des Wou à Wou-leang-tseu ; ses *membra disjuncta* se trouvent maintenant, nous l'avons dit, abrités sur les lieux mêmes par un édicule en briques. Vingt-six pierres sont scellées aux parois, et plusieurs autres, également sculptées, sont posées par terre. Elles varient beaucoup de forme et de dimensions selon la place qu'elles occupaient dans l'ensemble primitif ; les plus grandes, qui garnissaient les murs, atteignent jusqu'à 2 m. 20 × 1 m. 60 ; d'autres servaient de poutres, de colonnes et de chapiteaux (pl. 16 A, B).

On peut classer leurs sujets en trois groupes : 1<sup>o</sup> scènes de la vie des défunts ; 2<sup>o</sup> sujets mythologiques ; 3<sup>o</sup> illustrations de contes édifiants. Nous ne saurions ici donner le détail des exemples de piété filiale, de fidélité des veuves, de loyauté envers le prince, de vertus guerrières, etc., ni des mythes du Roi de l'Orient, Tong Wang Kong, de la Reine de l'Occident, Si Wang Mou, des génies de la Terre, de l'Air, des Nuages, des Vents, des Étoiles, qui



pullulent sur ces panneaux : si amusante que soit cette étude, il nous faut renvoyer le lecteur à la description très détaillée qu'en a donnée Édouard Chavannes (1). Parmi les sujets qui représentent des scènes de la vie quotidienne, nous rencontrons souvent des cavaliers et des chars : le cortège s'avance vers un édifice de trois ou quatre étages : les invités sont reçus avec les civilités coutumières ; des musiciens et des acrobates sont là pour les distraire : on les régale de mets et de boissons, et le sculpteur nous permet d'assister à la préparation du festin dans la cuisine (pl. 17 B). Tout cela est rendu avec un réalisme naïf et consciencieux, dans un style d'ailleurs très décoratif. Il y a aussi des scènes de bataille : en particulier nous voyons des combattants se disputer un pont. Guerriers montés sur des chars, cavaliers et fantassins s'entassent aux deux bouts du pont ; c'est un corps à corps à l'arme blanche ; lanciers et archers rivalisent d'ardeur. Sur la rivière que franchit le pont, des hommes sont encore en train de combattre dans des barques ; les oiseaux effrayés s'envolent, et de gros poissons risquent leurs yeux hors de l'eau. Tout cela nous décrit avec exactitude l'armement et l'équipement des soldats chinois sous les Han (pl. 17 A).

En général, ces compositions sont disposées en registres horizontaux, où personnages et édifices se détachent en silhouette sur un fond gris, strié. Ce qui est par-dessus tout expressif, c'est le contour, la stylisation rythmique des formes ondulantes, qui sont particulièrement belles dans les longues frises de cavaliers et de chars (pl. 18) et aussi dans les grands panneaux mythologiques où les nuages s'enroulent et les dragons se précipitent. L'effet décoratif est encore rehaussé par les bordures qui les encadrent ; nous y retrouvons les thèmes déjà remarqués sur la bordure extérieure des miroirs Han. Ce sont par exemple les « vagues » caractéristiques, tant les « vagues pointues » (dents de scie) que les vagues allongées, combinées, tantôt avec des bandes de tresses, tantôt avec des losanges disposés deux par deux ; et surtout des volutes très étalées et entrecoupées, qui ressemblent à des dragons enroulés ou à des nuages et des flammes. Le fait que les ornements des miroirs répondent à ceux des bas-reliefs confirme assurément le caractère vraiment chinois de leur style.

Ces bas-reliefs ne sont pas de la sculpture au vrai sens du mot, mais plutôt des peintures ou des dessins au trait transférés sur la pierre. On a émis l'hypothèse qu'ils reproduisent, au moins en partie, les peintures murales populaires qui ornaient les demeures des grands, ce que corrobore un passage du poète Wang Yen-cheou décrivant les peintures murales du palais de Ling-houang,

(1) E. CHAVANNES, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale* ; tome I, première partie : La sculpture de l'époque des Han. Paris, 1913, p. 123-173.

construit vers le milieu du II<sup>e</sup> siècle de notre ère (1). Ce sont des scènes analogues à celles des bas-reliefs qui nous occupent, ainsi que des images de guerriers vaillants, de fils respectueux, de philosophes subtils, d'épouses fidèles, de vainqueurs généreux, de sages et d'imbéciles et autres apologues moraux qui s'accordent bien avec les sujets des dalles de Wou-leang-tseu.

Ce qui nous frappe le plus dans tous ces bas-reliefs, c'est leur rythme décoratif et leur vigueur : animaux, personnages, chars, arbres, nuages, tout est dominé par un mouvement rebondissant et tourbillonnant. Les influences ouest-asiatiques, très manifestes dans l'art du bronze à la même époque, se trouvent ici librement refondues, comme dans les arts textiles. Les chevaux élégants, aux jambes fines, au cou arqué, paraîtraient presque inconcevables sans l'exemple de modèles hellénistiques ou bactriens ; mais on les a mis en harmonie avec les éléments purement chinois, dragons, nuages, cavaliers et chars, et il en résulte des compositions d'une parfaite tenue qui n'offrent plus la moindre ressemblance avec l'art ouest-asiatique ou hellénisant. En somme, ce qui nous intéresse le plus ne vient pas de l'étranger, mais bien de l'imagination des Chinois.

Outre les bas-reliefs de la série de Wou-leang-tseu, il existe, nous l'avons dit, un certain nombre de dalles disparates qui ornaient les vestibules de tombeaux aujourd'hui détruits. On en a rassemblé beaucoup dans les temples et mausolées de plusieurs villes du Chan-tong, à Tsi-nan-fou, à Tcheng-tcheou-fou, au Tseu-yun-sseu de Ts'in-ning-tcheou, et on en voit aussi dans des collections étrangères, au musée de l'Université de Tôkyô et à l'Ostasiatische Museum de Berlin. Parmi les bas-reliefs de Tôkyô on en remarque un qui représente la vie ménagère : des personnages occupés à la quenouille et au rouet, allumant le poêle, portant de l'eau, cuisant le pain (?) (pl. 19). La technique offre ceci de particulier que les personnages sont légèrement en creux sur un fond grossièrement rayé qui simule un peu la matière d'une natte.

La pierre de Berlin (collection du baron van der Heydt) présente au contraire un fond uni, les personnages se détachent en relief marqué, ils sont un peu modelés et cernés de tailles profondes. Elle est en somme plus proche de la vraie sculpture que toutes celles que nous avons vues jusqu'ici, et elle offre l'intérêt particulier d'être datée de l'an 113 de notre ère (pl. 20). Son sujet assez énigmatique semble associer l'anecdote à des éléments mythologiques. Le groupe central se compose de deux hommes montés sur des tigres (les deux bêtes ont une tête commune) ; chacun de son côté frappe un grand tambour

(1) Cf. A. WALEY, *An Introduction to the Study of Chinese Painting*, Londres, 1923, p. 30.

suspendu entre eux. De ce tambour sortent de longues banderoles qui, entre autres fonctions, servent de siège à deux autres personnages munis de petits tambours, ainsi qu'à des singes. Sur une estrade, d'un côté, une danseuse et un acrobate donnent une représentation, avec l'accompagnement de trois musiciens ; de l'autre côté s'élèvent deux arbres aux branches bizarrement entrelacées. En haut et en bas, des frises en haut relief représentent des personnages et des animaux. Quelle que soit l'interprétation qu'il faille donner à ces sujets étranges, ils nous sont présentés d'une façon qui témoigne d'un vif goût de l'observation et d'un don remarquable pour l'expression sculpturale. Ce bas-relief a déjà la maturité des stèles bouddhiques qui datent de la fin du <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle et du début du <sup>vi</sup><sup>e</sup> ; aussi est-on surpris de lui voir une date beaucoup plus haute.

\*  
\*\*

L'énorme progrès des arts plastiques sous les dynasties Han se manifeste d'une façon particulièrement frappante et même séduisante dans les statuettes animalières en bronze et en terre cuite. Il ne s'agit plus d'ornements rajoutés aux vases rituels et autres ustensiles, mais d'objets d'art indépendants : la plupart semblent avoir été destinés aux tombeaux ; ils y devaient représenter la force défensive des animaux véritables : en tous cas les sculpteurs semblent s'efforcer en général de leur donner l'aspect le plus réel possible. Cette tendance se faisait jour déjà dans les petits animaux de bronze de l'époque Ts'in, mais ceux-ci ne remplissaient qu'un rôle secondaire et purement ornemental, ce qui est moins souvent le cas sous les Han. Nous avons vu que la grande statuaire en pierre pourvoyait à la demande en fait d'animaux gardiens de l'accès des tombes : c'étaient ordinairement des lions plus ou moins fidèlement figurés. Mais ces lions, chose bizarre, n'ont pas de représentants dans la petite sculpture de bronze et de terre cuite : ici la première place revient aux ours et à quelques animaux domestiques : chevaux, béliers, porceaux, chiens.

L'ours symbolisait sans doute la force aux yeux des Chinois, et c'est pourquoi on en fait souvent le support d'un vase : mais les sculpteurs prirent bientôt goût à l'interprétation de ses formes larges et pleines, en dehors même de toute intention symbolique. La sculpture chinoise, prise en elle-même, est peut-être représentée de la façon la plus sympathique à nos idées par les statuettes d'ours en bronze, d'assez grande taille, que nous a laissées l'époque Han. Elles sont d'un charme irrésistible, non seulement grâce à l'ingéniosité et à la sûreté de l'interprétation de la forme, mais encore par le sen-

timent aigu de la nature particulière de l'ours. Citons parmi ces statuettes celle qui est dans la collection de M. Oppenheim à Londres, les deux du musée Gardner à Boston, et celle de M. Stoclet à Bruxelles.

La première nous montre l'ours assis sur son derrière, soulevant ses pattes de devant et tournant la tête un peu de côté, comme si la menace d'un danger attirait son attention (pl. 21). La pose ne diffère pas essentiellement de celle de plusieurs autres ours sculptés plus tard, mais jamais la bête n'a été rendue avec autant de grandeur et de poids. Assurément, la tête est trop grosse pour les membres; elle semble écraser le corps, qui cependant est capable de lui offrir une résistance élastique. Quoique très sommairement indiqués, les petits yeux clignotants et le long museau frémissant montrent une vigilance rusée qui fascine le spectateur. Le bronze est revêtu d'une épaisse couche d'or tantôt luisante et tantôt incrustée d'une patine verdâtre, de sorte que la statuette se trouve dotée d'une belle polychromie.

Les ours du musée Gardner sont un peu plus grands et encore plus puissants : ils sont accroupis et ils allongent le cou en grognant de satisfaction (pl. 22). Les formes pleines et molles de leur corps sont à peine différenciées, cependant on en sent bien la mobilité et la vigueur. On croirait que l'artiste s'est préoccupé surtout de faire ressortir le poids énorme de ces bêtes en accentuant la souplesse de leurs épaisses jambes et l'élasticité des pattes chargées de soutenir le corps. Dans la tête, on voit surtout le museau effilé, les oreilles rabattues, les petits yeux qui donnent aux bêtes leur air particulier de ruse et d'indolence. Mesurant seulement 16 centimètres environ de hauteur, ces ours ont une qualité monumentale telle qu'ils pourraient être considérablement agrandis sans devenir moins expressifs.

On pourrait en dire autant de l'ours en bronze doré de la collection Stoclet : ici le sculpteur exploite son motif presque jusqu'à l'exagération, car les pattes de devant, très écartées, si épaisses qu'elles soient, semblent soutenir l'encolure avec peine (pl. 23). Vue de dos, la bête est cependant impressionnante, les volumes de son corps rétréci et de son arrière-train prennent une ampleur grandiose. Tandis que l'ours de la collection Oppenheim gagne à être vu de face ou de trois quarts, celui de la collection Stoclet, qui a plus de grandeur, mais moins de caractère et d'acuité, doit être contemplé de dos pour être apprécié selon ses mérites.

Il existe aussi, nous l'avons noté (tome II, p. 38) des figurines d'ours massées en groupes coniques pour servir, croit-on, de « poids de manche » comme on en mettait dans les sarcophages. Ici les ours ne sont pas modelés entièrement en ronde bosse, on en aperçoit quelques parties seulement qui

donnent bien l'impression de leurs étreintes, car leur mobilité et leur souplesse sont parfaitement rendues.

Après les ours, ce sont surtout les chevaux et les béliers qui fournissent des sujets à la petite sculpture animalière en bronze. Les chevaux sont figurés avec ou sans cavaliers ; on notera que les petits chevaux en bronze (pl. 24) paraissent être d'une tout autre race que les chevaux décoratifs des bas-reliefs de Wou-leang-tseu. Ils semblent, peut-on dire, plus fidèles à la nature ; s'ils sont moins élégants, ce sont au moins de solides montures pour leurs cavaliers bien assis. Il y a presque connexion organique entre l'homme et le cheval, tant le cavalier paraît solidement installé sur la bête.

On serait tenté de comparer ces minuscules statues équestres à la longue série de chefs-d'œuvre européens qui représentent le même sujet : et quelle que soit la variété de ces derniers, ils sont bien plus apparentés entre eux qu'à ces petits cavaliers chinois, lesquels atteignent à une singulière majesté par la synthèse quasi cubiste de l'homme et de la bête ; ils forment des groupes d'une unité parfaite ; ils sont vus d'ensemble avec une largeur et une simplicité qu'on trouverait rarement dans l'art occidental. La solution du problème par le modelleur chinois est plutôt celle qu'adopteraient nos sculpteurs les plus modernes, lorsqu'ils ne s'attachent pas trop à la vision réaliste des détails.

\*  
\* \*

C'est toutefois dans les modelages en terre cuite qu'on trouve la plus grande variété de figurines animalières. La matière, facile à travailler, invitait aux variations personnelles, si attaché que pût être l'artiste à quelques types traditionnels. Les terres-cuites communes étaient, nous l'avons dit, tout simplement fabriquées au moule ; les plus belles étaient modelées à la main, ou tout au moins retouchées en sortant du moule. Pour en rehausser l'effet décoratif, on les coloriait ordinairement, ou bien, comme nous l'avons vu, on les couvrait d'un glacis ; mais les terres-cuites vernissées, plus répandues après la fin de la dynastie Han, sont en général inférieures au point de vue plastique à celles qui n'ont pas de glacis.

Nous avons dit quelques mots (tome II, p. 61) de l'origine de ces statuettes à usage funéraire ; nous n'y reviendrons pas ici, puisque la question n'intéresse pas directement la sculpture ; nous ne pensons pas d'ailleurs que parmi ces figurines humaines ou animalières, les plus fidèles à la nature soient les plus importantes au point de vue de l'histoire de la sculpture ; leur valeur artistique doit bien plus à la traduction plastique du sujet qu'à l'exactitude zoologique, pour ainsi dire, de sa représentation.

Sur les plus belles terres-cuites, nous constatons la même puissance de concentration que dans la grande statuaire en pierre : les formes sont simplifiées, traitées par larges plans que délimitent de longues lignes continues : celles-ci soutiennent et affirment l'unité de l'ensemble. L'artiste conçoit toujours son sujet sous son aspect le plus grand ; il a peu de souci des détails, à moins qu'ils ne servent à faire ressortir un trait fondamental du sujet plastique tel qu'il veut le voir. Il demeure fort libre vis-à-vis de la nature. Il ordonne toujours ses motifs selon un rythme précis. Les chevaux, par exemple (pl. 26 B), sont en général représentés par une suite de volumes pleins, soutenus par quatre robustes jambes : supports de monument plutôt qu'appareils de trot. Le dague (pl. 25 A) montre une queue recourbée, des oreilles attentives, un nez qui flaire, une bouche fermée qui ne laisse pas que d'inspirer la crainte. C'est encore une statuette essentiellement statique, imposante par ses masses contenues dans des plans bien arrêtés.

Quand le modelleur pousse sa recherche un peu plus loin, comme c'est le cas pour les grandes têtes de chevaux qu'on fixait à des corps de terre soutenus par des jambes de bois, il insiste encore, et avant tout, sur l'aspect plastique de son sujet, mais avec un sentiment très intime de la vie, il nous permet discrètement de sentir la différence organique entre les régions osseuses et la douceur des naseaux par exemple. Par contre, la bouche entr'ouverte, qui est un point culminant de la composition, est traitée avec une hardiesse décorative, et la lèvre inférieure retroussée donne à la silhouette un accent d'une belle fierté (pl. 27). Il n'est pas impossible que l'auteur de cette tête de cheval s'inspirât quelque peu d'un motif hellénistique : l'originalité du Chinois n'en serait que mieux démontrée, puisqu'il a su transformer son emprunt selon son génie national. Le type de ce cheval n'est pas, à proprement parler, chinois ; il est plutôt ce qu'on est convenu d'appeler bactrien ; son caractère artistique n'en est pas moins tout à fait étranger à l'Occident, et il faut reconnaître qu'il dépasse de loin les chevaux dus aux sculpteurs grecs.

Quant aux figures humaines, elles sont interprétées avec le même souci d'affirmer le caractère général : en particulier le modelleur tire un parti plastique des longs et lourds manteaux. La construction du corps est à peine indiquée : telles de ces figures, plantées dans leur robe aux bords évasés, semblent surgir du sol comme des troncs d'arbre ; un mouvement de bras, un léger déhanchement, une inflexion du cou suffisent à rompre la monotonie et à rendre le personnage intéressant (pl. 29). Malgré leurs petites dimensions, elles font un effet monumental à cause de leur unité plastique, et de leur modelé qui suggère plus qu'il ne précise. Dans les têtes, cependant, l'artiste sait très bien caractériser les types, voire même les individus. Certaines de ces sta-

tuettes semblent avoir été modelées d'après nature, sans intention d'ailleurs d'en faire des portraits personnels. La sculpture de portrait est un art qui, aux époques classiques, n'a jamais séduit les Chinois, du moins jusqu'à l'époque de maturité de leur peinture ; en général, ils étaient trop puissamment inspirés par leur imagination créatrice pour subir les entraves inhérentes aux particularités individuelles.

Il est exceptionnel aussi que les Chinois tentent d'exprimer le mouvement dans la sculpture en ronde bosse ; s'ils le font, comme dans telles statuettes de danseuses (pl. 30), ce n'est pas tant en différenciant les formes qu'en accusant les longues lignes continues du vêtement, que le mouvement déplace selon le rythme de la danse.

## II

# STATUES FUNÉRAIRES ET TERRES-CUITES DES SIX DYNASTIES

On peut suivre le développement de la sculpture en Chine au cours des siècles qui suivirent immédiatement la chute de la dynastie Han-orientale (214 de notre ère) non seulement dans l'art intime des petites terres-cuites et dans la grande statuaire animalière, mais encore dans la statuaire bouddhique. Celle-ci, définitivement triomphante à partir du milieu du <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, devient notre principale source de documents si nous voulons étudier l'évolution du style. Mais avant d'aborder cette sculpture religieuse, à laquelle il convient de réserver un chapitre spécial, il faut nous arrêter un instant à la sculpture des « Trois Royaumes » et des Six Dynasties, qui se rattache directement à celle de l'époque Han. Elle est surtout représentée par les terres-cuites funéraires ; les grandes statues de pierre sont relativement rares, mais d'une haute valeur artistique.

Revenant donc aux statuettes de terre cuite qu'on déposait dans les tombes pour servir à l' « âme terrestre » du défunt, nous constatons qu'outre les animaux habituels : chevaux, chiens, pourceaux, on représente certaines bêtes nouvelles : chimères, rhinocéros et chameaux. Les chimères, qu'on figure tantôt gisant dans une pose tortillée et tantôt debout, avaient sans doute pour fonction de garder la tombe plutôt que de servir au mort directement : au reste, elles possédaient peut-être un sens symbolique. Mais comme elles sont généralement trouées dans le dos, il paraît vraisemblable qu'elles servaient de lampes ou de supports de lampe : hypothèse d'ailleurs non démontrée jusqu'à présent. D'après la description déjà citée (t. I, p. 31) de la sépulture de Chehouang-ti, on fabriquait des sortes de chandelles en graisse de morse destinées



à brûler fort longtemps : des lampes même primitives pouvaient remplir une fonction analogue.

Ces étonnantes bêtes au corps de chat, aux épaules munies de petites ailes, à la tête cornue (pl. 31 B) appartiennent à la même famille que les grands animaux gardiens des sépultures Leang, auxquels nous reviendrons plus bas. Ce sont des créatures imaginaires non moins curieuses par leur allure terrifiante que par l'interprétation synthétique, presque cubiste, de la forme.

Des grands chevaux il ne nous est parvenu en général que le corps et la tête : les jambes, qui étaient en bois, ont pourri (pl. 31 A). Le modelé vigoureux de la tête par larges plans rappelle celui des chimères : c'est bien la même vision artistique. Les éléments fondamentaux du style sont les mêmes qu'à l'époque Han, mais il est plus articulé, plus clair dans son expression. Ces animaux sont en général très voisins de l'art Han : les types se sont créés probablement au cours des III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles.

Les chevaux et les chameaux modelés entièrement en terre paraissent être d'époque un peu plus basse. Ils accusent une interprétation un peu plus tournée du côté du réalisme, et ils s'écartent davantage des figurines Han. On a des raisons de les attribuer à la dynastie des Wei septentrionaux (V<sup>e</sup> siècle et début du VI<sup>e</sup>). Les chevaux sont courts de croupe, ils ont les jambes de devant plutôt longues, le cou très haut, la tête allongée, mince, un peu busquée. Avec leurs longs tapis de selle qui pendent parfois presque jusqu'à terre, ou les grands caparaçons qui recouvrent le cou et le corps de la bête, ils nous rappellent souvent les palefrois du Moyen-âge parés pour le tournoi (pl. 33 A). Ils appartiennent évidemment à une race toute particulière, probablement introduite en Chine par les Tartares T'o-pa — peuple dont étaient issus les Wei Septentrionaux, — ces cavaliers habiles et bien montés qui avaient réussi à pénétrer en Chine.

Si les chevaux ont de l'élégance et de la finesse, les chameaux, par contre, sont lourds et trapus (pl. 32, 33 B). Leurs jambes obliques et cagneuses, leur cou énorme, leur longue barbe qui pend comme une outre devant leur corps maigre sont bien observés. Ils ont l'air capables d'affronter les déserts de la Mongolie ; ils sont ordinairement chargés de ballots et de corbeilles de provisions. Si bien équipés, ils ne semblent pas représenter seulement dans la tombe les bêtes que possédait le défunt : ils permettront aussi à son « âme terrestre » d'accomplir un long voyage. Moins décoratifs que les plus beaux chameaux T'ang, ils expriment avec plus de puissance le caractère pittoresque de la bête.

On rencontre parfois d'autres animaux encore ; citons notamment une très belle statuette d'un bœuf du musée de Berlin (pl. 34 A). La construction

organique en est si bien comprise, le mouvement des articulations si bien exprimé qu'elle devient une œuvre sculpturale de premier ordre. Poussée un peu plus loin que les statuettes analogues de l'époque Han, elle n'a rien perdu de leur grandeur. D'autre part, elle a plus de puissance et d'autorité que les animaux de l'époque T'ang : il est donc permis de l'attribuer à la dynastie Wei. Elle offre aussi l'intérêt particulier de pouvoir être rapprochée d'une statuette en bronze de la collection de M. Wannieck représentant un bœuf couché, et qu'on dit provenir de Li-yu. Nous avons reproduit ces deux statuettes sur la même planche (34), de façon que le lecteur puisse les comparer : il serait superflu de commenter la ressemblance dans la conception générale du sujet et dans l'interprétation des formes. Ce bronze, qui est un chef-d'œuvre, se trouve être si voisin du bœuf en terre cuite, que nous croyons pouvoir leur attribuer à tous deux la même date, ou peu s'en faut, entre l'époque Han et l'époque T'ang.

Les figures humaines deviennent très variées et très nombreuses. Les plus répandues sont des cavaliers — des deux sexes. Tous bien en selle, ils portent un costume approprié : longues culottes (de cuir ?) souvent resserrées sous le genou, et une sorte de justaucorps retenu par une ceinture. En fait de couvre-chef, les gens de qualité portent d'étranges bonnets, et les domestiques des bonnets de fourrure ou des capuchons. Cette coiffure militaire est aussi celle des gardiens postés aux quatre côtés de la tombe, parfois dans une attitude agressive, parfois appuyés sur leur sabre ou sur leur bouclier, comme saint Georges. Le costume féminin est ajusté également, avec des manches légères, mais il est parfois si long que la traîne peut se ramasser et se porter sur l'avant-bras. D'autres femmes portent une grande pièce de drap par-dessus leurs bras croisés. Ces femmes sont en général extraordinairement fluettes et élancées : la taille haut placée, les proportions allongées rappellent nos robes Empire ; mais la chevelure est coiffée en hauteur et prise dans un grand bonnet plat qui enveloppe même les oreilles et l'occiput. Elles n'ont pas la grâce et l'extrême élégance des belles de l'époque Han, mais elles ont un charme à elles dans leur sourire mutin, leur maintien vif, parfois un peu raide, et leur air de santé juvénile. Les plus anciennes et les plus belles de ces statuettes funéraires féminines sont fort petites (15 à 20 cm.) ; peu à peu on les fait plus grandes, et elles atteindront jusqu'à 70 ou 75 cm. En même temps, le costume évolue ; il prend le caractère d'une longue pèlerine à bordures ; la coiffure s'étale en deux grands ailerons ; la chaussure est fort large et à bout relevé. On voit dans les collections d'Angleterre et d'Amérique de nombreuses statuettes (pl. 35, 36), qui probablement ne remontent pas au delà du milieu du VI<sup>e</sup> siècle, donc après la fin de la dynastie des Wei septentrionaux.



Les plus proches parentes de ces petites statuettes, nous les trouverons dans les bas-reliefs bouddhiques, sur les parois des temples rupestres, ou sur les stèles que nous aurons lieu de décrire plus loin. Auparavant, nous devons noter quelques sculptures qui ont un rapport direct avec l'art prébouddhique ; entre autres des pierres sculptées (en relief plat) de silhouettes se détachant sur fond uni : c'est la continuation d'une branche particulière de la sculpture Han. Un collectionneur japonais en possède un excellent échantillon (*La Sculpture chinoise*, pl. 2) ; c'est un personnage repoussant l'attaque d'un tigre : sujet classique qui rappelle une scène du rouleau bien connu de Kou K'ai-tche (British Museum). D'autres bas-reliefs, où les figures sont grossièrement taillées dans une technique un peu sommaire, peuvent sans doute être attribués aux siècles qui suivirent immédiatement la chute des Han ; nous n'avons pas la place de les décrire en détail. Nous trouvons des œuvres plus belles dans la statuaire monumentale, dans les lions et les chimères qui gardaient les sépultures royales ou princières du Ho-nan, ou encore des environs de Nankin, capitale des dynasties Song, Leang et Tch'en.

Ces énormes statues constituent en fait un groupe des plus remarquables dans la sculpture chinoise en pierre. Beaucoup se trouvent encore *in situ*, auprès des tombeaux que les historiens ont pu identifier ; d'autres, un peu moins encombrantes, ont été ôtées de leur piédestal et expédiées en Occident, malheureusement sans toutes les précautions utiles au repérage exact de leur situation première : dans ce cas, leur style peut seul nous permettre de les situer dans l'ordre chronologique. Mathias Tchang, auteur d'une monographie sur les sépultures de la famille Siao (région de Nankin), en énumère douze : la plus ancienne est celle de l'empereur Ts'i Wou-ti (mort en 493), la dernière celle du duc Siao Ying (1). Une partie de ces tombes ont été décrites et reproduites par Ségalen, à qui nous devons aussi la première reproduction d'une chimère (partiellement détruite) du tombeau de l'empereur Song Wen-ti (mort en 453) ; mais aucun de ces savants ne parle des sépultures d'où furent enlevées les chimères qui figurent dans les collections d'Europe et d'Amérique. Il semblerait donc qu'elles ne fussent pas situées dans la même région, mais cachées plutôt dans un coin du Ho-nan où aucun archéologue ne les a découvertes.

(1) Cf. Mathias TCHANG, S. J., *Tombeaux des Leang*, Shanghai, 1912 ; V. SÉGALEN, *Recent Discoveries in Ancient Chinese Sculpture*, Journal of the North China Branch of the R. A. S., 1917 ; SÉGALEN-LARTIGUE-G. DE VOISINS, *Mission Archéologique en Chine*, Atlas, tome II, Paris, 1924 ; O. SIRÉN, *La Sculpture Chinoise du V<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1925, planches III-XI.

Ces statues représentent des bêtes ailées qui gardaient deux à deux l'accès du « chemin des âmes » (*chen-tao*) conduisant au tertre funéraire. Cette avenue était flanquée également de deux stèles portées par des tortues et de deux colonnes : ces monuments sont encore debout dans certains cas. Parmi les bêtes on distingue deux types principaux : les « chimères » qui ont un air à moitié lion et à moitié dragon, et les vrais « lions » qui portent encore des ailes sur les flancs, mais point de plumes, d'écailles, ni de barbe de flamme. Les chimères qui sont les plus fantaisistes de toutes ces bêtes légendaires, et que les auteurs chinois modernes appellent simplement *ki-lin* (Tchang les appelle chevaux ailés) passaient sans doute pour être aussi les plus nobles, car elles gardaient les sépultures impériales, tandis que les lions gardaient les tombes des princes, mais non des princes régnants.

La plus ancienne que nous puissions dater est la grande chimère de la sépulture de Wen-ti, l'empereur Song décédé en 453. Cette bête colossale demeure imposante malgré sa ruine ; le haut de la tête est brisé et le corps est en grande partie enfoui sous un tas d'ordures qu'il fallut faire déblayer pour prendre la photographie (pl. 37 A). Le calcaire gris est fort rongé ; on distingue néanmoins sur le corps et les membres les traces d'écailles ou de plumes ; on voit aussi que la bête portait des ailes, non seulement sur ses flancs, mais derrière ses oreilles. Le pendant de cette chimère a complètement disparu sans laisser de traces.

Autre chimère qui se trouve encore *in situ* ; celle de l'empereur Ts'i Wou-ti (décédé en 493). De dimensions moindres, elle est beaucoup mieux conservée (pl. 37 B) ; ses membres sont courts, la queue est très développée ; ce qu'elle a de plus imposant, c'est une tête immense à la gueule béante, d'où pendent une barbe décorative et une langue démesurée. On remarque aussi que le corps est recouvert de plumes et pourvu de trois paires d'ailes.

La chimère de la tombe de l'empereur Leang Wou-ti, décédé en 549, a une attitude plus fière (pl. 38). Le mouvement de son corps long et souple se développe mieux, et se rehausse de la courbe puissante de son cou relevé. L'animal, représenté « passant », semble plein de puissance et d'agilité. Les ailes et les touffes de plumes sont indiquées en faible relief ou même simplement gravées.

La vigueur et le mouvement prennent une tournure plus violente dans les deux grandes chimères conservées à l'University Museum de Philadelphie (pl. 39, 40). Nous ignorons leur provenance, mais leur style nous donne lieu de penser qu'elles sont antérieures à la chimère du tombeau de Leang Wou-ti. Leur corps élégamment étiré, qui se relie directement aux membres postérieurs, les ailes et le plumage sculptés en haut relief, tout cela indique une

époque relativement ancienne. Plus tard, les chimères deviennent de plus en plus raides et gauches, et leurs plumes, pour ainsi dire atrophiées, sont rendues en très faible relief ou simplement en traits gravés. La parenté avec les lions Han, tel par exemple celui que nous avons vu renversé de son socle à Wou-leang-tseu (147 de notre ère), est plus sensible ici que dans les chimères étudiées précédemment, et elle s'avère encore plus dans une petite chimère appartenant à MM. C. T. Loo et Cie, qui arriva de Chine en même temps que les statues de Philadelphie (pl. 41). Elle présente une encolure plus comprimée et une tête relativement plus grande, tout comme les lions Han. Le mouvement, l'élasticité, la tension musculaire de ces bêtes imaginaires sont rendues avec une force admirable. Les membres s'allongent, le cou se tend, la tête se rejette en arrière, la poitrine s'avance en courbe puissante, et tous ces mouvements sont encore soulignés par des traits incisés qui suggèrent les ressorts d'acier d'un effroyable engin. Ils représentent en réalité les muscles de la bête très stylisés; mais le sculpteur a su en tirer un parti si libre et en concentrer l'effet si judicieusement que sa statue devient un faisceau de mouvements, une synthèse de la force animale à son paroxysme. Dans la statuaire chinoise nous n'en retrouverions l'équivalent que sur les plus beaux pylônes du Sseutch'ouan; encore les figures qui ornent ces derniers n'atteignent-elles pas à l'intensité, à la liberté décorative, à la stylisation superbe de ces chimères. C'est pourquoi nous n'hésitons guère à leur assigner une date antérieure à celles des chimères de Ts'i Wou-ti et de Leang Wou-ti. Elles furent incontestablement sculptées à une époque qui conservait toutes fraîches les traditions de l'époque Han; peut-être dans des régions assez éloignées de la capitale méridionale. Quant à déterminer avec plus de précision leur date et leur provenance, il nous faudrait quelques renseignements sur leur site originel; il paraît en tous cas vraisemblable qu'elles remontent au <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle.

Déjà assez différente, tout en appartenant à la même race fantaisiste et monumentale, la chimère de la collection Sirén (pl. 42) a le corps couvert de plumes stylisées; ses ailes sont petites, le cou est un peu raide, la tête énorme. Au point de vue purement plastique, le corps très vigoureusement modelé pourrait sembler supérieur à tous ceux que nous avons vus; mais le mouvement est moins affirmé, la courbe du cou est moins belle. L'expression farouche de cette bête grotesque est accentuée par les grosses œillères, les narines béantes, la moustache contournée. Vue de face, cette tête rappelle les *t'ao t'ie*; vue de profil, la chimère semble devoir sa fierté à sa haute crête qui l'apparente en quelque sorte aux habitants de l'air. A ne considérer que l'évolution générale des formes, cette chimère paraît appartenir à la même phase que la statue de la tombe de Ts'i Wou-ti (496), mais il n'y a pas analogie

exacte entre les deux types de bêtes : il est probable qu'elles n'ont pas vu le jour dans la même province : notre chimère ne provient d'ailleurs pas du Kiang-sou, mais du Ho-nan, où se trouvaient, notons-le en passant, les sépultures de quelques princes Leang. Ce qui corrobore cette attribution, c'est qu'il y a quelques années, M. Grosjean, l'antiquaire de Pékin, acheta dans le Ho-nan une statue du même genre, également caractérisée par un corps élégant et bien modelé : la tête manquait (1).

Un troisième échantillon du même groupe appartenait à la Yamanaka Company de New-York, mais ici le corps paraissait un peu étriqué par rapport à la tête, d'une exagération caricaturale.

Il est d'ailleurs possible que d'autres bêtes du même genre restent encore, plus ou moins mal conservées, dans des coins inconnus de la Chine. Elles étaient fort répandues comme gardiennes des tombes impériales au v<sup>e</sup> siècle et au début du vi<sup>e</sup>. Plus tard, elles semblent céder la place aux lions qui n'avaient pas entièrement disparu de la sculpture chinoise, même au moment où les chimères occupaient le poste d'honneur. Il ne serait pas facile d'expliquer ce phénomène sans étudier à fond l'état général de la civilisation chinoise à cette époque.

A titre d'élément de comparaison, citons le lion-griffon ailé du British Museum, que l'on croit être une œuvre bactrienne du iv<sup>e</sup> siècle av. J.-C. C'est le même sujet que nos chimères chinoises, présenté sous une forme hellénisante (2). Cette statue de bronze est, si l'on veut, fondamentalement perse et achéménide ; mais une synthèse de la forme qui est bien grecque lui prête de la noblesse. Dans les grandes statues de pierre que nous venons de décrire subsiste en grande proportion ce caractère iranien ; au lieu d'être métissé d'élégance grecque, il s'enrichit, grâce au génie chinois, d'une vigueur et d'une vitalité qui le transforment.

La plupart des grands lions ailés des environs de Nankin demeurent sans doute dans leur situation première. Leurs dimensions, leur poids colossal semblent avoir jusqu'ici défié les déménageurs ; mais la pierre est souvent fendue, et beaucoup de ces monstres vont bientôt tomber en morceaux. Les plus anciens et les plus beaux ornent les sépultures élevées aux membres de la lignée des Leang, c'est-à-dire aux frères de l'empereur Wou-ti, le prince Siao Sieou (décédé en 518), le prince Siao Tan (décédé en 522), enfin le cousin de l'empereur, le duc Siao King (décédé en 523). On trouve en outre deux ou trois grands lions dans la même région, à Yao-houa-men, à l'est de Nankin,

(1) Cf. O. SIRÉN, *La Sculpture Chinoise*, planche 11.

(2) Cf. DALTON, *The Treasure of the Oasis*, Londres, 1926, pl. 25.

mais ils sont d'une qualité artistique inférieure. Anatomiquement, nous l'avons dit, un lion n'est pas très différent d'une chimère ; il est ailé comme elle, s'il n'a pas ses plumes ou ses écailles. A défaut de barbe, il laisse pendre une énorme langue devant son poitrail gonflé. Un lion se représente en marche, avançant majestueusement ou encore s'arrêtant soudain, serrant les pattes de devant, fléchissant sur son arrière-train, et levant haut la tête sur un cou fièrement recourbé. Les formes sont plus pleines, les membres plus robustes chez le lion que chez la chimère de la même époque : la puissance de leur masse n'est pas moins imposante que leur tension musculaire.

Les eaux et les gelées ont endommagé plus que les autres les lions de la tombe de Siao King, aujourd'hui enlisés dans une rizière inondée dont le niveau leur arrive à mi-corps (pl. 45). Au printemps, quand les eaux sont hautes, ils ressemblent à des barques de Vikings élevant sur une proue recourbée la gueule béante d'un dragon. L'analogie ne se poursuit assurément pas jusque dans les détails, mais cette similitude du mouvement général mérite d'être relevée.

Près de la tombe du duc Siao Sieou aujourd'hui recouverte par le village de Kan-yu-hiang, se trouvent deux lions colossaux mieux conservés et plus visibles (pl. 43, 44). On y voit aussi deux hautes stèles (*p'ei*) soutenues par des tortues (pl. 46) et une colonne cannelée surmontant un socle de dragons repliés. De toutes les avenues funéraires de la Chine, c'est probablement la plus ancienne qui soit en partie conservée : elle nous indique déjà leur disposition générale que les siècles suivants enrichiront beaucoup.

Nous avons déjà dit un mot, en passant, de la provenance iconographique du lion ; le seul fait qu'il est ailé nous indique qu'il faut la chercher en Perse. D'autre part, les lions achéménides et sassanides descendent directement du lion assyrien, et c'est lui qu'on peut regarder comme l'ancêtre commun de tous les lions sculptés en Asie, et de quelques rares lions réussis dans l'art européen. On ne saurait encore dire dans quelle mesure ces prototypes proche-orientaux étaient connus des Chinois : ils surent en tous cas les refaçonner avec une liberté et une fantaisie singulières, et dans un esprit conforme à leur tradition. Par leur style, ces statues sont la continuation directe de la sculpture Han. En même temps il est fort vraisemblable qu'à cette époque une nouvelle onde d'influences occidentales vint toucher la Chine par une autre voie que celle des barbares du nord-ouest. On remarque en effet que ces lions n'existent pas dans les provinces septentrionales où régnaient les Tartares ; on les trouve uniquement dans les régions du sud, où l'élément étranger n'avait jamais supplanté la race Han, gardienne de la vieille civilisation chinoise. Ils

représentent l'apogée de l'art sculptural en Chine : ils sont le témoignage le plus authentique et le plus imposant du génie artistique chinois. La puissance créatrice qui s'exprime ici avec tant de liberté et de vigueur, détournée désormais de plus en plus au profit de l'art religieux, va se subordonner à une mentalité et à une iconographie qui sont des importations exotiques.



### III

## LA SCULPTURE BOUDDHIQUE DE L'ÉPOQUE DES WEI DU NORD

La sculpture bouddhique constitue sans doute l'élément le plus abondant et le plus important à tous égards de l'art plastique chinois ; comme elle risque de présenter beaucoup de caractères peu familiers aux Occidentaux, nous croyons devoir nous y arrêter assez longuement.

Nous avons indiqué en passant qu'on ne peut guère faire remonter ses débuts au delà du milieu du v<sup>e</sup> siècle ; au vi<sup>e</sup> et au début du viii<sup>e</sup>, elle aura atteint son apogée : ensuite c'est le déclin, malgré une renaissance féconde et variée qui se produit vers les xii<sup>e</sup> et xiii<sup>e</sup> siècles. On voit que ses monuments se répartissent sur une période fort longue : ils sont remarquablement nombreux, mais de qualité inégale. Ce sont trop souvent des travaux d'artisan dépourvus d'individualité : mais on y trouve aussi des créations égales aux chefs-d'œuvre de la sculpture religieuse de tous les temps et de tous les pays, surtout si « par religion » nous entendons une conscience spirituelle plutôt qu'un système théologique.

Avant d'atteindre la Chine, la sculpture bouddhique avait déjà suivi un long développement dans l'Inde et dans l'Asie centrale ; ses principaux motifs iconographiques, ses symboles, les attributs de ses personnages avaient trouvé une forme définitive. Les Chinois les adoptèrent comme ils adoptaient les Écritures bouddhiques ; si plus tard ils y apportèrent des modifications, ce fut dans l'interprétation artistique, non pas dans les thèmes. On peut dire que les Chinois ont su imprimer aux symboles traditionnels une expression toute neuve : ils les rapprochèrent de l'humanité sans réduire leur portée spirituelle.

La Chine possédait des sculpteurs supérieurs à ceux de tous les autres

pays de l'Extrême-Orient ; ils étaient les gardiens de traditions profondément enracinées, que les sujets bouddhiques pouvaient les amener à modifier mais non à reléguer dans l'oubli, et qui, d'une façon générale, demeurèrent prépondérantes même après l'adoption des thèmes indiens. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles la sculpture religieuse, malgré son caractère essentiellement abstrait, malgré la rigueur de ses canons, put revêtir en Chine des aspects plus humains et plus naturels qu'en aucun autre pays.

Mais il ne faut pas oublier qu'en cherchant à préciser les composantes esthétiques de la sculpture bouddhique chinoise, nous cédonc à une préoccupation qui était inconnue des Chinois de l'époque. Pour eux, cet art devait servir avant tout à exprimer certaines idées religieuses. Sa portée dépendait bien plus de la présentation symbolique du sujet que de son interprétation artistique. La sculpture religieuse ne comptait pas au nombre des beaux-arts à côté de la peinture et de la calligraphie ; tout ce qu'on demandait aux sculpteurs, c'était de traduire certains sujets traditionnels, certaines idées bien arrêtées. Ils ne devaient pas chercher dans l'accentuation du corps physique, dans l'imitation de l'humanité vraie, un surcroît d'attrait pour leurs statues de Bouddhas ou de Bodhisattvas ; à plus forte raison ne pouvaient-ils rien changer dans l'attitude ou les gestes de ces personnages, sous peine de n'être plus compris. Une tradition iconographique longue et détaillée avait fixé tous ces éléments d'expression.

La grande majorité des statues bouddhiques représente des personnages isolés, assis ou debout, sans la moindre indication d'un mouvement, en dehors des gestes symboliques. Ordinairement les têtes sont conformes à certains types précis susceptibles de varier d'un siècle ou d'une région à l'autre, mais très rarement empreints d'une recherche d'individualité. Le corps, lui, ne sert qu'à soutenir les draperies plus ou moins simples, surtout dans les statues archaïques. Même lorsqu'il s'agit d'un personnage qu'on représente souvent à moitié nu, un *dvārapāla* (gardien de l'entrée) par exemple, le corps est modelé dans un sens non pas réaliste, mais purement symbolique : les formes herculéennes, la musculature énorme sont de parti pris exagérées à seule fin d'exprimer une force et une vigilance surnaturelles.

Pour bien se retrouver parmi tous ces symboles, il est indispensable de connaître un peu les idées dont ils sont issus : ce n'est pas chose très facile pour les Occidentaux peu familiarisés avec les conceptions bouddhiques. Ce n'est pas ici le lieu d'étudier un sujet si vaste : nous devons nous borner à quelques observations très sommaires relatives aux thèmes religieux les plus répandus et à leur expression iconographique, avant d'aborder l'étude de l'évolution du style dans la sculpture bouddhique en Chine. Dans bien des cas

d'ailleurs, les artistes de ce pays interprétèrent certains thèmes de façon libre ou arbitraire, tantôt faute d'en connaître eux-mêmes la vraie signification, et tantôt parce qu'ils s'accordaient quelques licences aux dépens de la clarté. Le monde conçu par le bouddhiste est comme un océan infini; son panthéon est peuplé de déités innombrables qui, pour la plupart, symbolisent des états spirituels. La valeur des statues qu'on en peut faire dépendra de la façon dont elles suggèrent ou reflètent ces idées.



Selon le bouddhisme dit du « Grand Véhicule » (*Mahāyāna*), il existe des Bouddhas innombrables (tout être humain est d'ailleurs un Bouddha en puissance) dont le dernier apparu est le prince hindou Gautama, appelé par périphrase Śākya-muni; son histoire nous est contée dans le *Lalita Vistara* et plusieurs autres livres sacrés. La sculpture chinoise le représente souvent assis sur un « trône de lotus » (*padmāsana*) ou un trône de lions (*simhāsana*), voire même debout, et invariablement muni de l'*uṣṇīṣa*, protubérance du sommet du crâne, mais non pas toujours de l'*ūrṇa*, petite « touffe laineuse » ou bosse au milieu du front. Représenté debout, il tient le plus souvent une main relevée vers l'épaule la paume en avant (*abhaya mudrā*, le geste qui dissipe la crainte), l'autre main reste basse, la paume en dessous (*varada mudrā*, le geste de la charité); assis, il peut présenter les mains jointes en méditation (*dhyāna mudrā*) ou dans l'une des poses que voici : — *vitarka mudrā*, l'argumentation : la main est élevée vers le milieu de la poitrine, le bout de l'index touche le pouce ; — *dharmacakra mudrā*, la « Roue de la loi » : les deux mains se trouvent devant la poitrine, l'une tournée en avant, l'autre vers le corps ; les doigts font le simulacre de faire tourner une petite roue ; — *bhumisparśa mudrā* : le Bouddha touche la terre pour la prendre à témoin de sa résistance à la tentation de Māra : la main repose (en pronation) sur le genou, les doigts dirigés vers le sol. En général il ne porte aucun autre attribut que le bol à aumônes, placé à côté de lui ou dans son giron. Des scènes de la vie de Śākya-muni sont figurées dans plusieurs bas-reliefs de Yun-kang, mais elles sont toujours plus rares dans la sculpture chinoise que dans la sculpture hindoue ou gandhārienne.

Outre Śākya-muni, la sculpture chinoise représente plusieurs Bouddhas, entre lesquels nous citerons particulièrement :

Amitābha (chin. *O-mi-to*), « Lumière infinie », seigneur du « Paradis occi-

dental ». Il est ordinairement assis sur le trône de lotus, et lorsqu'il n'est pas flanqué de personnages acolytes, il est parfois difficile de le distinguer de Śākya-muni. Nous aurons l'occasion d'étudier plusieurs statues d'Amitābha.

Maitreya (chin. *Mi lei*), « le compatissant », qui attend le moment de descendre ici-bas pour le salut de l'humanité. Il est ordinairement représenté non pas assis à l'indienne sur un lotus, mais debout ou assis à l'européenne sur une banquette, les pieds reposant sur le sol, les chevilles quelquefois croisées. Son geste ordinaire est l'*abhaya-mudrā*, parfois la *vitarka* ou la *dharmacakra mudrā*.

Vairocana, « le Solaire », était regardé à l'époque T'ang comme le Bouddha suprême parmi tous ces Bouddhas non incarnés, et les sectes mystiques en particulier l'honoraient d'un culte. Il est assis sur le trône de lotus et ses mains sont jointes en *mudrās* mystiques. Au Japon on l'appellera *Dainichi-Nyorai*.

Bhaiṣajyaguru, le maître guérisseur (chin. *Yao-che*, jap. *Yakushi*), est souvent figuré assis à l'orientale sur un trône, tenant d'une main un bol ou une boîte à pharmacie, le « fruit d'or » dans l'autre.

Les Bodhisattvas, « êtres de sagesse », sont encore plus communs dans l'iconographie que les Bouddhas. Selon les idées du Mahāyāna, ils ont atteint la parfaite illumination spirituelle, mais ils ont volontairement renoncé à entrer au Nirvāṇa afin de sauver d'abord l'humanité. Il n'est pas étonnant que leur culte ait été populaire et que l'humanité malheureuse les ait souvent invoqués. Ils sont généralement figurés sous la parure attribuée aux princes de l'Inde, la tête ornée d'un diadème ; leur costume varie beaucoup d'une époque à l'autre. Au moment où l'art religieux chinois empruntait toute son iconographie à l'Inde, les Bodhisattvas ne portaient que la *dhotī* (long pagne) retenue à la ceinture, une écharpe sur les épaules, des pendentifs de joaillerie, et une haute coiffure sans couronne proprement dite. Cette riche parure leur donne souvent un air féminin ; les Chinois eurent la même impression, et cette ambiguïté put contribuer à transformer en déité féminine le plus populaire de tous ces Bodhisattvas, *Kouan-yin*. Kouan-yin (sansk. Avalokiteśvara), émané sous forme d'un rayon lumineux de la tête d'Amitābha, passe pour travailler spécialement à la formation et à la protection de l'âge présent. On le représente sous de nombreux aspects : d'abord debout à côté d'Amitābha, ou bien seul, tenant une aiguière et un lotus. Plus tard, Kouan-yin devient une déité féminine, la mère miséricordieuse. Après l'époque T'ang, la sculpture chinoise aimera à représenter Kouan-yin assise sur un rocher au bord des flots (secourable à ceux qui franchissent l'océan du *saṃsara*, elle est naturellement deve-

nue patronne des matelots). C'est également Kouan-yin qu'on représente munie ou muni de bras innombrables et de neuf ou (plus souvent) onze têtes.

Lorsque Kouan-yin est debout au côté d'Amitābha, il fait pendant à Mahāsthāma-prāpta, *Tai-che-tche*, ou encore à Maitreya considéré comme Bodhisattva. Ils peuvent eux aussi tenir la fiole ou aiguïère qui contient l'ambroisie et souvent un lotus. Rien dans le costume ne les différencie de Kouan-yin, sauf que celui-ci porte dans sa coiffure une petite figurine du Bouddha Amitābha.

Parmi les autres Bodhisattvas figurés dans la sculpture chinoise, citons Mañjuśrī (chin. *Wen-chou*), protecteur de la sagesse et du savoir. Il arrive qu'il soit représenté, portant le livre et le sabre, à côté d'un Bouddha ; mais ce qui le caractérise le plus nettement, c'est sa monture, un lion. Lui faisant pendant pour ainsi dire, Samantabhadra (chin. *Pou-hien*) est la déité de l'intelligence et des bonnes actions. Debout à côté d'un Bouddha, il porte souvent un lotus comme la plupart des Bodhisattvas et aussi le joyau (*cintāmaṇi*). De même que Mañjuśrī est monté sur un lion, Samantabhadra a pour monture un éléphant.

Voici deux autres Bodhisattvas souvent postés à droite et à gauche du Bouddha Śākya-muni : Akāśagarbha (*Hou-kong-tsang*) et Kṣitigarbha (*Ti-tsang*) : ce dernier principalement très vénéré à titre de sauveur des hommes plongés dans les souffrances du purgatoire bouddhique. Parfois Ti-tsang est représenté de pair avec Kouan-yin, Wen-chou et P'ou-hien, et ces quatre Bodhisattvas se partagent les quatre directions, ainsi que les quatre éléments (terre, eau, feu, air).

Le seul Bodhisattva qui garde un aspect purement masculin est Vajrapāṇi, le « porte-foudre », désigné de longue date comme garde du corps du Bouddha, si toutefois c'est bien lui qui s'est pour ainsi dire dédoublé en deux gardiens (*dvārapālas*) postés devant le trône. On les représente généralement dans des attitudes menaçantes, les poings serrés, les muscles tendus, comme de vigilants hercules.

On ne les confondra pas avec les quatre gardiens des quatre points cardinaux, les *Lokapālas*, qui sont : Vaiśravaṇa au nord, Virūdhaka au sud, Virūpākṣa à l'ouest, et Dhṛtarāṣṭra à l'est. Ils ont chacun leurs attributs et souvent ils foulent aux pieds de petits démons (*yakṣas*, *nāgas*, *gandharvas*), car ils règnent sur toutes les catégories de génies inférieurs ; ils habitent les quatre faces du mont Sumeru, centre de notre monde.

Outre les Bouddhas, les Bodhisattvas, et les gardiens, la sculpture religieuse représente aussi diverses déités mineures, esprits de la nature,

démons, etc. ; nous pouvons nous dispenser de les passer en revue dans cette esquisse très sommaire.



Pour acquérir quelque notion de l'évolution du style dans la sculpture religieuse chinoise, il n'y a pas de meilleure base que l'étude du drapé, c'est-à-dire de la composition des plis du vêtement et de son rebord. Leur disposition et leur stylisation varient en effet d'une époque à l'autre de façon tout à fait caractéristique ; des formules décoratives s'élaborent qui ne sont pas moins précises et déterminantes au point de vue archéologique que les *mu-drās*, par exemple, au point de vue iconographique.

De plus, le rythme de lignes obtenu par les plis du manteau est le moyen d'expression primordial des sculpteurs ; c'est là que se manifeste parfois leur individualité, tout à fait indépendamment du thème religieux. Dans les sculptures d'époque relativement archaïque surtout, c'est le costume qui constitue, pourrait-on dire, le véritable sujet traité par l'artiste : le corps sous-jacent n'existe qu'à titre de prétexte pour développer un certain rythme de la draperie.

Nous ne pourrions ici que choisir, dans les matériaux très abondants en pierre, en bronze et en bois, quelques exemples propres à faire saisir le style des époques diverses et des écoles régionales : pour plus de détails, le lecteur peut se reporter à notre ouvrage sur la sculpture religieuse chinoise (1).



Les plus anciennes sculptures bouddhiques datées que l'on connaisse en Chine sont des statuettes de bronze, d'un intérêt à vrai dire plutôt archéologique qu'artistique (pl. 47 A). Certaines sont datées de 425 à 450 environ, et leurs inscriptions nous indiquent qu'elles proviennent surtout des territoires de la dynastie Wei-septentrionale. Il est exceptionnel qu'elles nous viennent des provinces du sud-est, qui constituaient à cette époque l'empire des Song-méridionaux (pl. 47 B) (2).

(1) O. SIREN, *La Sculpture Chinoise du Ve au XIe siècle*. Van Oest, Paris, 1925.

(2) Sur ces dernières statuettes, les plus anciennes dates connues sont : 437 (statuette de la collection Touan Fang) ; 444 (collection de M. Eto, Tôkyô) ; 451 Freer Gallery, Washington.

Elles représentent un Bouddha ou un Bodhisattva, assis ou debout devant une auréole en forme de feuille, ornée de flammes gravées. Les personnages sont plus ou moins gauches ; leur ample manteau fait une silhouette peut-être empruntée à la sculpture sur bois, et très certainement réalisée auparavant dans l'art de l'Inde ou de l'Asie centrale. Le type rappelle les statues dites gandhâriennes de l'art gréco-bouddhique, qui du nord-ouest de l'Inde atteint la Chine en traversant toute l'Asie centrale. Mais les statuettes chinoises se distinguent de ces prototypes par leur grande auréole, ornée de flammes ou de spirales, qui un peu plus tard s'enrichit avec beaucoup d'élégance, grâce au sens très sûr et très développé qu'avaient les Chinois de l'ornementation vigoureuse.

Cet ornement caractéristique — flammes ou spirales — n'appartient d'abord qu'aux statuettes de bronze ; il est à peine ébauché dans la sculpture en pierre de haute époque. Voici par exemple une stèle datée de 437 qui appartient à un collectionneur japonais (pl. 47 C, D). L'avvers représente un Śākya-muni assis sur le « trône de lions » en *dhyāna mudrā*, c'est-à-dire en méditation : les mains reposant l'une sur l'autre, la paume en dessus ; le revers figure la naissance du Bouddha, le Premier Bain en présence des neuf rois Nâgas, les Sept Pas de l'enfant qui prononce ces paroles : « Je renais en qualité de Bouddha pour la dernière fois. » Le type facial et la disposition du manteau rappellent les sculptures indiennes de la fin de l'époque Kuṣāna ou du début de l'époque Gupta qu'on peut voir au musée de Mathurā (1). Il est fort probable que dès cette époque des œuvres indiennes avaient pénétré en Chine et servaient de modèles aux statues demandées par le culte pour les temples qui s'ouvraient en grand nombre.

La plus riche collection de sculpture bouddhique chinoise de haute époque se trouve dans les temples rupestres de Yun-kang, près de Ta-t'ong fou (Chan-si septentrional), où subsiste encore en grande partie le décor ancien, souvent fragmentaire il est vrai, ou défiguré par des « restaurations » plus récentes qui consistent à tout enduire de plâtre et de peinture. Il est probable que les premiers travaux de Yun-kang remontent au commencement du v<sup>e</sup> siècle, mais il n'en reste rien : la cause en est sans doute dans les persécutions que subit le bouddhisme en 446-447. Peu après, vers 450, les travaux de Yun-kang furent repris et poursuivis très activement jusque vers 515 (2). C'est donc à la seconde moitié du v<sup>e</sup> siècle qu'on peut attribuer la plupart des statues qui nous intéressent à Yun-kang ; toutefois il en est quelques-unes moins anciennes d'une cinquantaine d'années.

(1) Cf. VOGEL, *Catalogue of the Museum at Mathurā*, planches 7-8.

(2) CHAVANNES, *Mission Archéologique*, tome I, 2<sup>e</sup> partie : O. SIREN, *op. cit.*, p. 8.

Les grottes, qui s'étendent sur plus d'un kilomètre de longueur, sont creusées dans le grès tendre d'un flanc de montagne escarpé. Elles sont de dimensions fort variées ; les plus petites n'ont que deux ou trois mètres de diamètre, la plus vaste ne mesure pas moins de vingt mètres. Devant les grottes importantes existaient autrefois des constructions en bois. En général, le décor se compose de niches creusées dans la roche vive, de même que les statues qui les garnissaient. Dans beaucoup de cas, un pilier à quatre faces se trouve réservé au milieu de la grotte afin d'en soutenir la voûte : il est également orné de niches et de statues (pl. 48). Enfin plusieurs grottes contiennent des frises de bas-reliefs formant plinthe au-dessous des niches, ainsi que des panneaux, bordures et encadrements de toutes sortes (fig. 1, 2). Toute cette sculpture, sans être des meilleures, offre le grand intérêt de représenter certains courants de style. Le mérite artistique en est fort inégal, nous l'avons dit, non seulement à cause des dégâts plus ou moins graves et des restaurations qu'elle a subis, mais par suite de la nature même du travail. Tailleurs de pierre et sculpteurs venaient manifestement d'ateliers divers : dans les premiers temps de Yun-kang, ils ne sont pas même formés en Chine, mais bien dans l'Asie centrale, où de grands monastères bouddhiques, foyers d'art religieux, étaient groupés : à Miran, à Tourfan, à Koutcha, etc. C'est de là, et même de centres plus lointains, tels que Khotan, Maralbashi, Kachgar, Bâ-miyân, etc., que venaient l'inspiration et les prototypes de ces sculptures rupestres, en même temps d'ailleurs que les rites et les doctrines de la nouvelle religion.

L'Inde, à titre de pays natal du Maître, était l'objet de la vénération des bouddhistes ; mais pour aller de la Chine à l'Inde ou inversement, il fallait passer par les oasis de l'Asie centrale : on prenait ordinairement la route du nord, par Tourfan et Koutcha, où des monastères bouddhiques s'étaient installés dès le début de notre ère probablement. La dynastie Wei du nord maintenait sans doute des relations étroites avec ses cousins et voisins du nord-ouest ; aussi contribua-t-elle beaucoup à répandre en Chine l'art et la religion bouddhiques. Il est possible qu'au début on ait fait travailler des artistes venus du dehors, mais les Chinois ne tardèrent pas à se montrer au moins aussi habiles que les Mongols dans la figuration des Bouddhas et des Bodhisattvas. N'oublions pas que le style Wei septentrional, qui domine au v<sup>e</sup> et au vi<sup>e</sup> siècles, est originaire de l'Asie centrale : il s'est toutefois purifié et ennobli au contact du génie chinois, si doué pour la composition rythmique et la synthèse décorative.

Parmi les bordures ornementales de Yun-kang on trouve, outre les oves et palmettes, plusieurs variétés de rinceaux d'acanthes simples et doubles,



ainsi que des chapiteaux d'acanthé qui rappellent nettement les ornements gréco-iraniens (fig. 1, 2, et pl. 52 B). Des motifs analogues se rencontrent dans les bas-reliefs en stuc de Taxila (Inde septentrionale) et de Bāmiyān, carrefour important des routes de l'Inde, de la Chine et de l'empire romain, situé dans le massif de l'Hindou-Kouch. Des monastères et des sanctuaires rupestres existaient à Bāmiyān dès le 1<sup>er</sup> siècle de notre ère : au cours des temps qui suivirent, ils furent agrandis avec beaucoup de zèle, de sorte qu'au début du VII<sup>e</sup> siècle, à la veille de l'invasion musulmane, ils comptaient au nombre des établissements les plus magnifiques du monde bouddhique (1). Dans la falaise se dressaient les deux Bouddhas colossaux, l'un de 35 mètres,

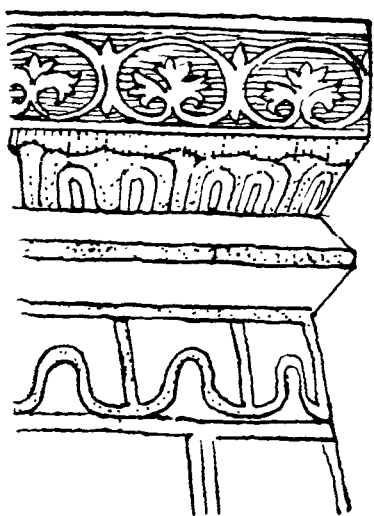


FIG. 1. — Palmettes (Yun-kang).

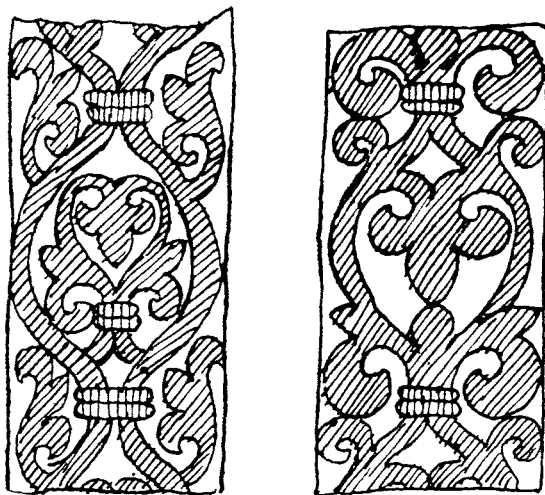


FIG. 2. — Rinceaux (Yun-kang).

(D'après la revue *Kokka*.)

l'autre de 53 mètres, couverts de dorures. Les niches qui les abritaient étaient peintes. On voyait aussi à Bāmiyān une multitude d'autres statues colossales et de sanctuaires rupestres richement décorés. Ces monuments, dont quelques restes subsistent, méritent que nous les remarquions, car ils sont ornés dans un style fort analogue à celui de Yun-kang. Comme Bāmiyān se trouvait sur la route reliant l'Inde à la Chine, et que ses grottes et ses statues étaient renommées au loin, il est extrêmement vraisemblable qu'elles n'étaient pas inconnues des artisans qui travaillaient aux grottes de Yun-kang. Il est certain que ce même style était déjà adopté dans plusieurs centres bouddhiques orientaux : à témoin les fresques et les sculptures de Kīzil (Tourfan) et de Touen-houang (ces dernières un peu postérieures à Bāmiyān). On peut dire que Yun-kang est le poste avancé de cet art bouddhique qui traversa toute l'Asie

(1) Cf. A. GODARD, Y. GODARD, J. HACKIN, *Les Antiquités bouddhiques de Bāmiyān*, Paris, 1928.

d'ouest en est, et qui avait sa source véritable dans l'Inde du nord, tout en empruntant à l'art iranien des tributaires fort importants, surtout dans son ornemanisme.



Les statues de Yun-kang sont trop nombreuses pour être ici décrites en détail. Nous devons nous borner à en citer un ou deux exemples : pour le reste, le lecteur peut se reporter aux ouvrages spéciaux (1).

Nous avons des échantillons particulièrement importants du style « central-asiatique » dans les statues colossales d'un Bouddha et de Bodhisattvas dont la plus grande atteignait, quand la plinthe était dégagée, une hauteur de plus de 15 mètres (pl. 49 A). Le Bouddha est assis en *dhyāna mudrā*, drapé dans un manteau qui serre l'épaule et le bras gauche, et laisse à découvert la plus grande partie du bras droit. Le visage n'est que l'agrandissement d'un type déjà cliché et conventionnel. La stylisation des plis est excessivement schématique et tout à fait analogue à celle des grandes statues de Bāmiyān : la saillie des plis forme des côtes parallèles sur un fond plat, et ne suggère en aucune façon le poids et la souplesse de l'étoffe. Ce drapé, décoratif mais nullement pittoresque, avait peut-être fait son apparition première dans la sculpture indienne en bois ; transféré à la pierre et au bronze, il semble n'avoir plus de sens, et quand l'échelle est colossale comme ici, l'effet en devient extrêmement monotone.

Un Bouddha debout, de moindres dimensions, qui est à côté du Bouddha assis, rappelle de façon frappante les colosses de Bāmiyān (pl. 49 B). C'est manifestement la copie directe d'un modèle venu de l'Asie centrale ; au point de vue esthétique, c'est bien la statue la plus faible et la plus ennuyeuse qu'on puisse voir à Yun-kang.

Il n'en est pas de même des statues beaucoup moins grandes qui représentent un type tout différent. Ce type apparaît dans toute sa pureté dans les niches à flanc de montagne et dans une ou deux petites grottes qui ont échappé à toutes les restaurations. Relativement maigres et aplatis pour ainsi dire, ces personnages s'enveloppent complètement d'amples et lourds manteaux (pl. 50). Disposé selon une arabesque parfaitement définie, le manteau est véritablement plissé ; ce plissage fait de longues courbes qui s'étirent à droite et à gauche jusqu'à la pointe des pans d'étoffe retombant sur le siège. Il en résulte que le bord du manteau dessine une ligne brisée qui monte et descend. Dans

(1) Cf. SIRÉN, *op. cit.*, planches 17-67.

leur phase ultime, les lobes pointus du manteau font l'effet d'ailes abaissées, et l'illusion est encore renforcée par le type du visage qui est un peu en bec d'oiseau. Il y a un contraste frappant, on le voit, entre ces figures et les grandes statues du culte, en dépit de leur date presque identique; il est à peu près incontestable que ces dernières dérivent plus directement de modèles étrangers. Les autres sont plutôt empreintes du génie artistique propre à la Chine, de son sentiment du rythme, de l'élasticité, du mouvement potentiel qu'il sait prêter aux formes. C'est ce type très abstrait, rythmiquement équilibré, qui prédominera dans la sculpture de l'époque Wei-septentrionale (pl. 51).

En atteignant une plus grande maturité, l'art de Yun-kang semble se départir un peu de sa stylisation archaïque. Les formes acquièrent plus de rondeur et de plénitude, les plis du manteau deviennent moins raides, l'arabesque des lignes a plus de souplesse; néanmoins les personnages gardent un aspect relativement sévère, je ne sais quel air d'introspection et de détachement qui les classe à un rang élevé dans la sculpture religieuse.

Dans une ou deux grottes se voient aussi des bas-reliefs représentant la vie de Śākya-muni, plus intéressants d'ailleurs au point de vue anecdotique qu'au point de vue de l'art proprement dit. Nous en reproduisons un (pl. 52 A) qui montre le prince Siddhārtha, le futur Bouddha, s'exerçant à tirer à l'arc: il est figuré trois fois visant les trois tambours de bronze qu'il perça d'une flèche selon la légende; on nous le montre aussi au gymnase, luttant avec Nanda. Dans les bas-reliefs suivants il est représenté méditant dans le gynécée, sortant du palais de son père, rencontrant la vieillesse, la maladie et la mort, et sentant s'éveiller en lui la conscience d'une mission spirituelle. Ces scènes sont présentées sous une forme attrayante et décorative, mais elles n'ont pas la sûreté et le raffinement qui distinguent les meilleures statues.

L'arche sous laquelle on accède à la grotte dite Fo-lai-tong est ornée de bas-reliefs très particuliers: nous trouvons ici des divinités hindoues: d'un côté un Mahēśvara (c'est une forme de Śiva) assis sur le taureau; de l'autre un personnage à cinq têtes et à six bras monté sur un oiseau gigantesque, lequel tient en son bec une perle; ce serait, de l'avis de M. Coomaraswamy, une variante d'une forme de Viṣṇu (pl. 53). La présence de ces dieux hindous, assez inattendue au milieu des personnages bouddhiques, nous confirme dans l'opinion que des influences venues par le Turkestan de l'Asie occidentale et méridionale s'exerçaient à Yun-kang. Cependant elles ne déterminèrent en rien le caractère des seules statues qui soient belles; au point de vue du style, ces influences constituaient plutôt des entraves dont les Chinois n'allaient pas tarder à s'affranchir.

Il est peut-être superflu d'analyser ici les types faciaux, car à cette époque l'attention du spectateur n'en est pas encore détournée au profit des draperies : nos reproductions suffisent à les faire connaître. Les meilleures statues de Yun-kang sont caractérisées particulièrement par la face rectangulaire, un peu plate, au nez pointu, à la bouche souriante, aux commissures relevées : c'est le sourire archaïque commun à la sculpture primitive dans tous les siècles et tous les pays. On est plus surpris devant des têtes de moines en adoration, dont l'expressivité un peu dramatique rappelle les statues gothiques (pl. 54 B). Peut-être le temps et les éléments ont-ils encore accentué le pathétique réaliste de ces visages ridés et creusés ; ils n'en sont pas moins sculptés avec un grand sentiment du caractère et une concentration rare.



Ce style vigoureux qui caractérise les sculptures de Yun-kang se retrouve dans certaines des fameuses grottes de Long-men (Ho-nan) : mais celles-ci ont tant souffert du vandalisme au cours de ces dix dernières années qu'on n'y retrouverait pas une statue sur dix en bon état : presque toutes sont supprimées ou bien privées de leur tête, qui souvent est remplacée par une tête moderne et ridicule, modelée en terre glaise : les originaux sont éparpillés dans le monde entier.

Les plus belles statues de haute époque de Long-men se voient dans le Lao-tchong-tong, grotte très vaste ornée de haut en bas de niches plus ou moins grandes, souvent encadrées de motifs architecturaux caractéristiques, et abritant des Bouddhas flanqués de Bodhisattvas et de bhikṣus (pl. 55, 56). La plupart de ces statues sont datées de 520 à 540, mais il ne reste d'intacts que les petits personnages en bas-relief ; les autres n'ont plus de tête ; quand leurs jambes et leur torse n'ont pas également disparu, nous en pouvons tirer quelques indications sur l'identité du personnage représenté. Tous sont assis « à l'européenne » : on admet que si les chevilles sont croisées en X (pl. 55), nous avons affaire à un Maitreya ; au contraire, Śākya-muni et Amitābha reposent leurs pieds côte à côte sur le sol. La stylisation a beaucoup de vigueur : les manteaux plissés retombant sur les épaules et les genoux, s'étalant à droite et à gauche comme des ailerons pointus, accusent les formes un peu anguleuses du corps au lieu de les estomper. Les mieux conservés de ces Bodhisattvas si élégants, à la taille fine, au cou très long, à la tête grosse, sont comme des fleurs comparables aux chefs-d'œuvre archaïques de la sculpture européenne. La pierre est dure, l'exécution est parfaite en son genre. En somme, le style

archaïque se présente ici sous sa forme la plus typique et la plus remarquable.



Une autre variante locale de l'art Wei-septentrional est représentée dans les sanctuaires rupestres du Che-k'ou-sseu, près de Kong-hien en Ho-nan (pl. 57). Les travaux y furent commencés vers la même date qu'à Long-men, mais la roche y est plus tendre, et la manière des sculpteurs par conséquent plus large. Le grand Bouddha central, enseveli dans le sable jusqu'aux genoux, est une statue massive et vraiment imposante (pl. 57). Sa tête (comme plusieurs autres têtes provenant du Che-k'ou-sseu qu'on peut voir en divers musées) est modelée avec une simplification presque cubiste : elle s'écarte moins des statues européennes, pourrait-on dire, que le type ordinaire de Bouddha chinois qui est plein et arrondi.



Outre ces sculptures rupestres, on fit à la même époque une quantité de stèles bouddhiques. Ce sont des tablettes commémoratives ou votives, ornées de sculptures, et de dimensions variées : les plus grandes, destinées aux salles des temples, atteignent jusqu'à 5 et 6 mètres de hauteur : d'autres, toutes petites, étaient faites à l'usage du culte privé.

Le décor de ces stèles se compose tantôt d'un grand personnage, parfois flanqué de deux autres figures latérales de moindre importance (tous trois en haut relief et souvent presque en ronde bosse) (pl. 58 A), tantôt de petites niches contenant des Bouddhas, encadrées de bas-reliefs à figures ou à ornements. Au revers sont ordinairement représentées des files de donateurs à pied ou à cheval, en faible relief, et on y lit des inscriptions dédicatoires (pl. 58 B).

Sur les stèles de la première espèce, les grands personnages debout se rattachent aux formes typiques des premières statuettes en bronze : il est probable que les stèles de cette catégorie sont tout entières imitées de stèles votives indiennes ; mais elles s'en distinguent par une grande auréole en forme de feuille qui sert de fond au personnage, et qui ordinairement forme une sorte d'ogive et se rétrécit par le bas. Le mouvement des contours, extatique et tendu, est encore accentué par les bordures de flammes et par les nimbes à

sommet pointu. Ce qui produit un effet décoratif, c'est essentiellement l'harmonie de ce fond avec le costume linéairement stylisé : le mouvement tombant des plis fait contrepoids à l'élan qui semble emporter vers le ciel les ornements du fond. Le personnage central a la tête presque entièrement dégagée, modelée dans les trois dimensions, de façon qu'il ressort avec beaucoup de force dans l'ensemble du bas-relief. Sur la stèle que nous reproduisons (pl. 58 A, B), il s'agit d'un Śākya-muni en *abhaya mudrā* : ses acolytes sont des Bodhisattvas debout sur des lotus et portés par des lions. Sur l'auréole on aperçoit les « Sept Bouddhas du Passé » et, formant un cercle extérieur, des apsarās planant dans les airs. La forme est interprétée dans un modelé tendu et sévère, qui s'harmonise bien avec la vigueur des lignes.

Les stèles du deuxième type, c'est-à-dire ornées de niches et de petits bas-reliefs, sont peut-être dérivées des grandes pierres commémoratives (*p'ei*), chargées d'inscriptions, qui furent usitées en Chine dès l'époque Han ; indice bien caractéristique, les dragons entrelacés sont restés pour couronner le sommet de ces monuments bouddhiques ! Pour le reste, la composition et le style évoluent quelque peu d'une époque à l'autre, mais la forme générale ne se modifie guère.

Voici deux échantillons particulièrement beaux de ces stèles architecturales enrichies d'une foule de personnages et d'ornements : l'une d'elles appartient à MM. C. T. Loo et Cie, l'autre au musée de Boston. Elles doivent provenir du même atelier à un an d'intervalle ; mais les sculpteurs ne se contentèrent pas de faire une réplique du même modèle : au contraire, ils parvinrent à y introduire quantité de variantes qu'on remarquera avec plaisir pour peu que l'on compare la planche 59 du présent ouvrage aux planches 109-111 de *La Sculpture chinoise*.

\* A l'avvers (pl. 59 A) nous trouvons comme d'habitude une niche centrale encadrée d'apsarās planant, de petits Bouddhas assis, et de bordures d'ornements. Le Bouddha principal qui occupait la niche est malheureusement presque détruit, mais la draperie qui retombe sur son trône est encore bien conservée, ainsi que les quatre personnages acolytes (Ānanda, Kāśyapa, et deux Bodhisattvas) et même les deux gardiens postés à l'extérieur de la niche. Immédiatement au-dessous est figuré le brûle-parfums soutenu par un Yakṣa, et adoré par deux moines agenouillés ; les parties extérieures du même registre renferment des acrobates. Au-dessous, une autre frise représente trois petits pavillons dont chacun abrite un personnage important entouré de petits serviteurs. Le sommet de la stèle présente comme d'habitude la forme de deux énormes dragons entrelacés : c'est le trait d'union entre ce type de sculpture bouddhique et les bronzes d'ornement contemporains. Les motifs proprement

bouddhiques proviennent de l'Inde par la route de l'Asie Centrale; mais les dragons sont autochtones, et ils impriment à l'ensemble son caractère tout à fait typique du génie chinois.

Le revers (pl. 59 B) est, lui aussi, orné sur toute sa surface, mais seulement de rangées de donateurs exécutées en relief plat. Une inscription au bas de la stèle nous donne la date suivante : 28<sup>e</sup> jour du 6<sup>e</sup> mois de l'an 1 de Kien-Yi = 528 de notre ère. Le nom du donateur a été plus tard effacé, car la stèle fut redédiée, selon une autre inscription, en l'an 2 de T'ien Pao = 743. On pourrait y voir la preuve que sa beauté fut particulièrement appréciée sous les T'ang; il est rare en effet qu'une sculpture de l'époque Wei-septentrionale ait été redédiée dès l'époque T'ang. Nous avons bien rencontré des sculptures qu'on avait consacrées à l'époque Yuan ou à l'époque Ming; les T'ang du VIII<sup>e</sup> siècle préféraient en général faire eux-mêmes leur sculpture religieuse.

On ne saurait en tous cas imaginer une sculpture sur pierre plus parfaite, ni plus de précision et de délicatesse dans le tracé des tiges d'« acanthe » sinueuses ou dans la disposition décorative des draperies. On suit avec délices le ciseau du maître qui exécuta ce chef-d'œuvre de pureté et de rythme, bien digne d'être comparé aux meilleurs bronzes des Han ou des Six Dynasties.



L'idéal artistique des Wei du Nord se maintient dans l'ensemble sous les brèves dynasties des Wei orientaux et des Wei occidentaux, qui prennent fin en 543 et en 557 respectivement. Ses formules sont celles qui caractérisent l'époque archaïque de la sculpture bouddhique chinoise. Le style est une résultante des influences venues de l'Asie occidentale; il atteint en Chine à une élégance et à une force décorative qui n'ont pas été dépassées dans la sculpture archaïque des autres pays.

## IV

### LA SCULPTURE BOUDDHIQUE DES ÉPOQUES TS'I DU NORD ET SOUEI

Les changements remarquables qui se manifestent dans le style de la sculpture religieuse vers le milieu du <sup>vi</sup><sup>e</sup> siècle nous autorisent amplement à faire commencer à cette date une nouvelle époque de l'histoire de la sculpture. Cette époque représente la transition entre la sculpture archaïque et l'art très mûr qui apparaîtra sous la dynastie T'ang (618) : elle dure donc à peine une génération. Il est probable qu'elle doit en partie son caractère à des changements survenus dans l'ordre politique : la chute des dynasties Wei, la fin de la suprématie tartare, raréfièrent peut-être les communications de la Chine avec les nations de l'Asie centrale. Les maisons régnantes qui se partagèrent dès lors la Chine septentrionale, et qu'on appelle dynasties Tch'eu du Nord et Ts'i du Nord, étaient d'origine purement chinoise : les princes Tch'eu, résidant à Tch'ang-ngan, étaient des confucianistes inébranlables. Par contre, l'empereur Wen Kong, des Ts'i du Nord, dont les territoires comprenaient le Tche-li, le Chan-tong, le Ho-nan, et le Chan-si oriental, était un bouddhiste fervent qui eût voulu maintenir les communications directes entre la Chine et l'Inde. Ces sympathies ont laissé leurs traces dans les statues de son époque, qui semblent imiter de plus près la sculpture indienne que ne le faisait l'art des Wei septentrionaux. Wen Kong exagéra son zèle religieux au point de négliger ses devoirs politiques : il en résulta qu'en 577 l'État Ts'i-septentrional tomba aux mains de son rival plus guerrier, et que la victoire des Tch'eu du Nord ne tarda pas à entraîner l'abaissement du bouddhisme. Cette période d'adversité ne dura pas longtemps : dès 581 en effet, aussitôt assuré son trône, le fondateur de la lignée des Souei, Kao-tsou, prit des mesures pour garantir



aux bouddhistes leurs anciens privilèges augmentés de quelques autres. Ce puissant souverain, qui avait su refaire l'union de la Chine sous un seul sceptre au bout de 260 ans de dissidences et de guerres civiles, fut un des bouddhistes les plus convaincus et les plus actifs qui régnèrent jamais sur l'Empire du Milieu (581-604). Son règne fut véritablement l'âge d'or du bouddhisme chinois. La foi personnelle du souverain encourageait ses sujets de tout rang à soutenir la Bonne Loi. Selon les auteurs chinois, on aurait bâti à cette époque 3.792 temples, restauré 1.508.940 statues, et sculpté 106.580 statues nouvelles de toutes dimensions, en or, en bronze, en pierre, en bois de santal, en laque, en ivoire. Même s'il y a quelque exagération dans ces chiffres, il n'en est pas moins vrai que le *nien hao* du règne de Kao-tsou, « K'ai Houang », est celui qu'on rencontre le plus fréquemment sur les statues bouddhiques chinoises. Si une partie d'entre elles sont relativement insignifiantes, les meilleures, par contre, représentent au point de vue purement esthétique l'apogée de la sculpture religieuse de la Chine. Rappelons que Kao-tsou édicta des châtiments sévères contre qui volerait ou endommagerait les statues des temples : si le délinquant était un religieux, il était puni de mort. On ne peut que regretter que ces énergiques mesures de répression ne soient pas restées en vigueur jusqu'à nos jours ! Néanmoins cette époque nous a laissé une foule d'échantillons de sa production innombrable, bien plus, en tous cas, que nous n'en pourrions énumérer dans cette étude rapide.

L'uniformité relative, l'homogénéité de style qui caractérisent la sculpture religieuse de l'époque archaïque, disparaissent à mesure que se créent des écoles provinciales ou locales qui ont chacune leur type particulier. D'une façon générale, la stylisation linéaire devient moins rigoureuse, les personnages acquièrent plus de plénitude et de corps, quoique les contours et le drapé du manteau demeurent très rythmiques. Le « sourire archaïque » se rencontre encore, moins affirmé cependant qu'à l'époque Wei. Dans la maturité de la sculpture Souei on ne discerne plus aucun archaïsme : le sentiment de la forme plastique s'y unit harmonieusement au rythme linéaire.

L'ensemble le plus important de sculptures rupestres de l'époque Ts'i du Nord se trouve — faut-il dire : se trouvait encore en 1922 ? — dans les grottes les plus anciennes de T'ien-long-chan (Chan-si central). Commencées vers 360, ces grottes furent creusées et ornées à longs intervalles, sous les dynasties Souei et T'ang. Elles sont loin d'être aussi considérables que celles de Yun-kang et de Long-men, mais leurs sculptures sont beaucoup mieux conservées (ou du moins l'étaient il y a peu d'années) que les statues de Long-men, et elles possèdent pour une grande part un mérite artistique très élevé.

Les grottes II et III sont ornées de trois groupes importants, chacun

composé d'un Bouddha assis entre deux Bodhisattvas. Ces groupes sont abrités dans de grandes niches en arc surbaissé ; quelquefois, à l'extérieur des pilastres de la niche, sont représentés des moines en adoration, en costume indien ; ces figures en faible relief se distinguent par un réalisme étonnamment hardi et pénétrant (pl. 61 A). Les personnages principaux sont en haut-relief, parfois presque en ronde bosse, au moins par endroits ; ils n'en gardent pas moins une frontalité très prononcée, et même un certain aplatissement qui frappe surtout chez les Bodhisattvas, lesquels sont tournés légèrement vers le personnage central (pl. 60 A). Les Bouddhas sont de deux types : les uns assis à l'orientale sur un banc que le manteau recouvre de plis conventionnels formant des dessins compliqués ; les autres reposant les pieds sur le sol, dans la pose dite de Maitreya, à l'européenne : ils sont drapés d'étoffes plus lourdes, plus épaisses, qui dessinent de grands plis en U (pl. 60 B). En outre, ils sont posés sur des piédestaux ronds, favorisant l'illusion qu'ils sont sculptés en ronde bosse. Dans les statues de la première catégorie qui sont les plus anciennes, on remarque une tendance à étirer encore les plis des côtés du manteau en ailerons pointus, moins pointus cependant qu'à l'époque précédente ; en même temps le bord forme des dessins onduleux et non plus en zigzag. Les dernières statues montrent un sentiment nouveau de la forme plastique ; elles rendent la matière ; le manteau n'est plus une draperie purement décorative et conventionnelle : c'est un véritable vêtement où nous sentons le poids et la souplesse de l'étoffe ; bref, le problème sculptural de la draperie se trouve posé d'une façon nouvelle, quoique la solution définitive n'en soit pas encore découverte.

Les personnages de la grotte X, moins bien conservés et d'ailleurs médiocrement exécutés, nous montrent une phase un peu plus tardive de cette évolution. Les formes manifestent une singulière tendance à s'arrondir, à devenir moins articulées, à simuler le cylindre ou la colonne (pl. 61 B). Les plis du manteau manquent de relief ; ils épousent la surface du corps ; le personnage est complètement dégagé du fond. Les proportions un peu balourdes trahissent la main de sculpteurs moins experts ; ces formes cylindriques sont d'ailleurs bien caractéristiques de l'époque.

Les statues de la grotte XVI sont beaucoup plus tardives et d'un art plus mûr. Peut-être furent-elles exécutées après la chute des Ts'i du Nord ; elles appartiennent en tous cas à la période de transition, et demeurent très apparentées aux sculptures de la grotte X, surtout en ce qui concerne les acolytes ou personnages secondaires. Ici encore les figures sont réparties en trois groupes, renfermés chacun dans une large niche, et surélevés par une sorte d'estrade ornée de nains accroupis qui frappent sur des tambours (pl. 62). Le

personnage central, assis sur un haut socle, est dans les trois groupes un Śākya-muni en *padmāsana*, faisant les gestes dits *abhaya-mudrā* et *varamudrā*. Le manteau, d'une étoffe apparemment légère, passe sur son épaule gauche, tandis que l'épaule droite demeure découverte. Les plis n'ont pour ainsi dire pas de relief, ils sont rendus presque uniquement par des incisions parallèles. Ce drapé est d'autant plus surprenant qu'il ne se rencontre pas ailleurs dans la sculpture chinoise avant l'époque T'ang; il fait ici figure d'anachronisme, surtout à côté des formes raides et cylindriques des personnages latéraux, qui sont franchement caractéristiques de l'époque de transition. Il n'y a, semble-t-il, qu'une seule explication plausible, c'est que les statues des Bouddhas sont des copies d'œuvres étrangères, en l'espèce indiennes, ou même qu'elles sont dues à des sculpteurs immigrés, tandis que les Bodhisattvas sont conformes aux types chinois traditionnels. La ressemblance entre ces Bouddhas de la grotte XVI et ceux que produisait l'école indienne de Mathurā est si frappante qu'elle ne saurait être accidentelle. D'ailleurs, l'influence de l'Inde se fera sentir à T'ien-long-chan jusque sous les T'ang. Des pèlerins venant de l'Inde paraissent être passés plus d'une fois par ce sanctuaire : s'ils ne manièrent pas eux-mêmes le ciseau, ils apportèrent au moins des modèles qui allaient exercer dans ce centre une influence considérable.

Afin de mieux saisir les caractères du type particulier à cette époque, examinons de plus près quelques statues. Voici un Bodhisattva debout en grès rouge, daté de 576, qui est assez représentatif (pl. 63 A). La tête et le buste sont à peu près dégagés de la grande auréole qui formait le fond, et qui, aujourd'hui réduite à sa partie moyenne, s'élève comme un pilastre derrière la figure. Les bras sont brisés; les jambes, qui ne sont pas entièrement recouvertes par le vêtement, sont rondes comme des pieux; les pieds sont aplatis et informes. Le personnage se dresse sur un socle en forme de lotus renversé à pétales gonflés: par-devant se voit un petit cartouche avec inscription, gardé par deux lions. Les plis du manteau, qui est assez ajusté, et la longue chaîne en joaillerie, assujettie à la ceinture, étant modelés en très faible relief, troublent à peine la surface. Le bord du vêtement de dessous forme un dessin continu, à « grecques » courbes. Nous sommes, on le voit, très loin des personnages relativement plats et anguleux de l'époque précédente, aux draperies sévèrement et symétriquement plissées, et c'est un contraste complet que nous offrent ces figures bien tournantes, drapées dans des plis diagonaux exprimés par des incisions.

On rencontre d'autres variantes provinciales du même thème dans les sculptures du Tche-li (de tous temps l'art religieux a conservé un centre important dans la région de Ting-tcheou); ou encore dans les statues plus

lourdes et plus larges provenant de Si-ngan-fou, l'ancienne Tch'ang-ngan, vieille capitale de la dynastie Tcheou.

Nos reproductions font ressortir les différences de style très marquées d'une province à l'autre. Les Bouddhas de Si-ngan-fou (en calcaire gris) se distinguent surtout par une largeur, une puissance imposante ; ils se drapent dans des manteaux à plis profondément évidés, qui s'étirent à droite et à gauche en pointes rappelant assez les ailerons conventionnels de l'époque Wei du Nord. Les statues de marbre du Tche-li sont beaucoup plus graciles et les draperies collent au corps sans former de plis profonds ; le corps s'amincit de haut en bas ; la tête et les épaules sont larges. Nous avons un échantillon caractéristique de cette forme dans un Bouddha debout appartenant à M. Grenville L. Winthrop de New-York (pl. 64 B). Les formes bien arrondies, le rendu des plis fins, rappellent les statues archaïques en bois. Il est fort possible que cette pièce soit imitée d'un prototype rapporté des Indes.

Si nous plaçons une de ces statues à côté d'une version antérieure, c'est-à-dire Wei-septentrionale, l'opposition des deux tendances ne manquerait pas de nous frapper (pl. 64 A). Dans la statue Wei, les plis du manteau s'étirent pour se terminer en lobes pointus : les contours décrivent d'amples courbes concaves : les épaules sont étroites, la tête est petite. La largeur maxima se trouve près des chevilles, d'une pointe à l'autre du manteau. Toutes les lignes semblent suivre un mouvement ascendant. Le personnage semble surgir sur sa large base pour se terminer en pointe, comme par un petit bourgeon. Au contraire, dans la sculpture de l'époque suivante le mouvement général est plutôt tombant ; la mesure pour ainsi dire en est lente, voire un peu lourde. Les contours n'ont plus d'ampleur ni de tension : ils semblent retomber doucement à droite et à gauche ; le manteau pend inerte sur le corps : ce n'est qu'au voisinage des pieds, où la largeur est moindre, qu'on sent le rythme s'accélérer un peu. Ces statues se tiennent fermement sur leurs pieds, tandis que les figures de l'époque Wei, toutes en lignes montantes, semblent parfois être sur le point de s'envoler.

Toujours dans la sculpture de cette époque, un autre groupe se compose de petites stèles bouddhiques, destinées sans doute au culte privé et non pas aux grands sanctuaires. Souvent elles sont ornées avec beaucoup de luxe : elles comportent par exemple des détails sculptés en ronde bosse et qui rappellent par leur finesse les petits bronzes. Il n'est pas rare que le fond soit constitué par un entrelacs de branches et de feuillages, parfois surplombant les personnages comme une tonnelle, et peuplé dans la haute ramure d'apsarās qui portent des cordons de perles, le joyau sacré *cintāmani* ou encore une petite pagode (pl. 65 B). Le fond est parfois ajouré : le jour pénètre parmi les feuillages

et le personnage principal se détache sur le ciel. Il arrive que les praticiens du Tche-li poussent par trop loin la recherche du pittoresque, par exemple quand ils font sortir les branches perpendiculairement du plan du fond, ou qu'ils y perchent les petites apsarās comme des angelots sur un arbre de Noël. Mais leur habileté technique est incontestable (pl. 65 A).

La même province nous a laissé des sculptures plus belles en marbre micacé dont la surface doucement étincelante produit une singulière impression de diaphanéité. Le modelé en est extrêmement sensible ; il suggère plus qu'il ne précise, mais il suffit à envelopper la figure d'une atmosphère, d'un voile de clair-obscur, et à exprimer cette harmonie intérieure qui éclate dans le sourire (pl. 65 B). Ce n'est qu'à cette époque de transition que l'émotion irradie à ce point la forme plastique. La beauté calme, l'expression introspective des Bodhisattvas (pl. 66 B) s'oppose à la véhémence des Dvārapālas (gardiens), qu'on représente dans des attitudes menaçantes, faisant un étalage — souvent outré — de force musculaire. Au point de vue de la sculpture ils comptent assurément parmi les plus intéressants échantillons de l'art bouddhique (pl. 66 A) : ils offrent en effet à l'artiste, bien mieux que les Bouddhas et Bodhisattvas traditionnels, l'occasion d'étudier les mouvements du corps et l'expression des gestes. Dès l'époque de transition qui nous occupe, ces possibilités furent exploitées par les sculpteurs chinois avec un sens très juste de la beauté plastique.



A partir du commencement de la dynastie Souei, on voit la production de la sculpture bouddhique s'accroître beaucoup, sans que son idéal de style se transforme sensiblement, du moins au début. De nombreux Bodhisattvas des premières années de l'époque Souei pourraient fort bien, quant à leur manière, être attribués à la dynastie des Tch'eu du Nord : c'est le cas de la grande statue appartenant à Mme John D. Rockefeller (pl. 67 A). Ce sont des figures qui offrent toutes l'unité, le caractère compact d'une colonne ; elles sont plantées sur des socles carrés qui relèvent plutôt de l'architecture que de la sculpture. Autre échantillon bien typique de ce groupe (pl. 67 B) : la Kouan-yin du musée de Detroit, munie d'une inscription datée de 581.

Outre les grandes statues en pierre, on fit à la même époque quantité de petites statuettes en bronze destinées aux autels domestiques et au culte bouddhique privé : tel le fameux groupe d'autel (autrefois dans la collection Touan Fang, conservé aujourd'hui au musée de Boston), qui est daté de 593, ainsi

que beaucoup d'autres petits groupes ou petites statuettes isolées que nous n'énumérerons pas ici (voir *La Sculpture Chinoise*, pl. 318 à 323). Ces figures ont généralement plus d'élégance et plus de souplesse que leurs contemporaines en pierre, tout en étant empreintes des mêmes caractères. Notons en passant que les petits personnages en bronze portent généralement une grande auréole en forme de feuille, tandis que chez les Bodhisattvas de pierre l'auréole n'existe pas, ou demeure très réduite.

Ces Bodhisattvas peuvent être originaires du Chen-si, à cette époque province métropolitaine et apparemment assez conservatrice en matière d'art. Au Chan-si, par contre, nous trouverons de la sculpture bien caractéristique de l'époque Souei dans la grotte VIII de T'ien-long-chan (pl. 68). Lorsqu'on sort de voir les sculptures presque contemporaines de la grotte XVI, et qu'on entre dans cette vaste grotte arrondie et fort endommagée, on ne peut manquer d'être surpris par l'absence de toute influence hindoue. Les personnages, il est vrai, demeurent assis dans les mêmes poses que les Bouddhas d'autrefois, mais ils sont vêtus à la chinoise, l'une et l'autre épaule couvertes, et se tiennent dans une attitude moins hiératique que naguère. Les épaules ne sont plus si larges, la taille n'est plus rétrécie, les formes ne sont plus très différenciées, et le modelé est médiocre, quoique les têtes, un peu plus grosses proportionnellement, soient devenues plus humaines. Faut-il les classer au-dessus ou au-dessous des Bouddhas plus indianisants de la grotte XVI ? C'est une question de goût personnel. Quelle que soit leur valeur artistique, on doit reconnaître que les Bouddhas de la grotte VIII sont des œuvres plus chinoises, quoique chinoises-provinciales, et dues à des sculpteurs moins habiles. Ils paraissent monotones en raison de leur modelé faible et des draperies relativement lâchées qui leur tombent comme des sacs sur les épaules.

A l'extérieur de cette même grotte VIII on voit deux paires de gardiens : les deux premiers sur les côtés de la porte cintrée, les deux autres sur le flanc de la falaise, de part et d'autre d'une stèle dont l'inscription, à moitié effacée, portait, dit-on, la date 584. Ces dvārapālas sont assurément parmi les plus intéressantes sculptures de T'ien-long-chan. Ils sont représentés dans des poses violentes, menaçantes, très tendues ; les bras font des gestes saccadés (pl. 69 A). La tête se retourne sur l'épaule d'un mouvement presque forcé. La recherche du drame est ici poussée bien plus loin que dans les dvārapālas plus anciens qui gardent une grotte de l'époque Ts'i du Nord (pl. 69 B), mais leur silhouette a moins de tenue, les formes sont moins massives. Aussi les statues les plus anciennes sont-elles les plus imposantes à certains égards : en particulier la tête était modelée avec une largeur que nous ne retrouverons plus ; mais, figées dans une attitude de vigilance, ces figures ne sont pas sans raideur.

Parmi les statues de marbre du Tche-li, on rencontre des échantillons extrêmement beaux du style Souei à son apogée. Ils ont pour caractère commun une silhouette générale qui n'est plus cylindrique, mais plutôt ovoïde. Les contours se gonflent un peu à la hauteur des coudes et des hanches, pour se resserrer vers les extrémités (pl. 70). Cette forme ovoïde est encore accentuée par les draperies devant comme derrière le personnage, et se répète, à plus petite échelle pour ainsi dire, dans la tête ; elle domine le rythme décoratif de l'ensemble, et prête à ces statues un singulier équilibre, une harmonie naturelle que bien des sculpteurs postérieurs s'efforceront en vain de ressaisir. Ce jeu de lignes suggère un mouvement à la fois ascendant et descendant, parfaitement équilibré, et non interrompu brusquement comme c'était le cas pour les statues en forme de cylindre ou de bloc.

Le vêtement, extrêmement mince et léger (pl. 71), fait penser aux Bouddhas de l'Inde, mais si les sculpteurs Souei s'inspirèrent de modèles étrangers, ils en refondirent les formules avec une parfaite liberté. Ces gracieuses figures de marbre sont marquées d'un caractère individuel bien net ; dans bien des cas, on y reconnaît la manière d'une seule et même école, lors même que le sujet et la qualité de l'exécution varient.

C'est toutefois le Chan-tong qui nous a laissé le groupe de sculptures Souei le plus riche et le plus varié. Il semble que le zèle des bouddhistes pour la fondation de sanctuaires nouveaux y fût particulièrement vif. A en juger par les monuments qui nous sont parvenus, cette province constituait à l'époque Souei (comme autrefois sous les Han) un centre important d'activité artistique.

Les plus anciennes sculptures rupestres, datées des années 5 et 6 de K'ai Houang (584-586), se voient au T'o-chan et au Yu-han-chan, près de Ts'ing-tcheou-fou. Celles du Yu-han-chan sont malheureusement gâtées par des restaurateurs barbares qui les ont recouvertes de plâtre et de couleurs ; aussi croyons-nous inutile de nous y arrêter ici. Celles du T'o-chan, fort apparentées par le style, sont relativement mieux conservées. Plusieurs grottes contiennent des statues de tailles diverses, modelées selon les formules typiques de l'école Souei ; les plus grandes sont les mieux conservées, mais non en général les plus belles ; on croirait que les grandes dimensions fussent incompatibles avec une bonne interprétation plastique : ces énormes Bouddhas assis sur des socles bas ont l'air de monolithes purement architecturaux (pl. 72 A). Le modelé en est relativement superficiel. Chaque membre a l'air d'être sculpté sans tenir compte du reste, et leur assemblage manque de cohésion organique. La silhouette générale est ovoïde, mais coupée par le bas en raison de la pose assise. Le manteau mince est très ajusté ; les plis sont rendus par des lignes

qui ornent si l'on veut la surface, mais sont loin d'avoir assez de force plastique pour imposer un certain rythme à l'ensemble. Dans le bord du manteau qui recouvre le socle, le *tempo* s'accélère quelque peu. On y remarque le dessin en grecques curvilignes, dites « postes », qui est typique de toute la sculpture Souei, et au-dessus un autre bord d'étoffe traçant des sinuosités en forme d'oreille : c'est encore un caractère distinctif du style de l'époque. Les Bodhisattvas et les *bhikṣus* qui se tiennent debout aux côtés du Bouddha sont exécutés à une échelle moindre et leurs proportions sont meilleures (pl. 72 B). Mais ils sont raides et ronds comme des colonnes : les plis de leur manteau tombent tout droit sans aucune tentative de variété. Tout en bas, près des pieds, les bords de l'étoffe ondulent selon le dessin caractéristique.

Si nous quittons le sanctuaire de T'o-chan pour franchir la vallée vers celui de Yun-men-chan, nous nous trouvons dans un milieu artistique tout différent. Ici peu de grandes statues nous sont parvenues, et encore leur état est-il souvent déplorable : mais le peu qui en reste est d'un rare mérite esthétique. Elles sont vraisemblablement un peu postérieures à celles du T'o-chan, mais l'intervalle qui les sépare n'a guère pu dépasser une dizaine d'années. A côté des grandes statues, de petites niches contiennent en effet des inscriptions datées des années 596-599, et il n'est pas vraisemblable que les grandes statues leur soient postérieures. Au lieu d'être sculptées à l'intérieur de vraies grottes, elles sont disposées dans des niches peu profondes, de sorte qu'on les voit mieux que la plupart des sculptures rupestres, et que les jeux de lumière ajoutent beaucoup à leur effet plastique. Le personnage principal est un Bouddha assis, accompagné d'un Bodhisattva debout en partie détruit. Tout auprès se trouve une niche sans profondeur, qui n'a jamais abrité de statue, mais seulement une tablette malheureusement disparue. A droite et à gauche de cette niche se dressaient deux Bodhisattvas monumentaux dont l'un est assez bien conservé (pl. 73).

Le grand Bouddha est assis sur une sorte de plinthe ou d'estrade dans la pose traditionnelle, complètement enveloppé dans un ample manteau (pl. 74). Son attitude est cependant moins hiératique, plus libre et plus naturelle que celle des statues antérieures. Il semble s'appuyer un peu contre le fond de la niche, et avancer en même temps la tête comme pour regarder quelqu'un qui serait devant lui. Le manteau, attaché par un nœud sur la poitrine, se drape en larges plis onduleux et forme des courbes très creuses entre les genoux. Le bord de ce manteau, retombant comme à l'ordinaire sur la plinthe, est lui-même traité avec plus de liberté, quoiqu'on y remarque encore les longues boucles ou spirales déjà notées. Mais ce qui prête à cette statue un intérêt nouveau et surprenant, ce n'est pas sa grande taille ni son attitude plus naturelle ;



c'est son interprétation plastique, celle du drapé particulièrement. Celui-ci n'est plus stylisé en convention linéaire : il a un autre but que d'orner la surface ; il est modelé dans une gradation subtile du clair-obscur, et par endroits il est même évidé. Il joue donc tout à coup un rôle souverain dans l'effet plastique. Dans le modelé de la tête, le sculpteur a ménagé de forts contrastes de lumière. Les yeux ne sont pas fermés ou mi-clos comme dans la plupart des statues bouddhiques de haute époque, mais grand ouverts, et les paupières un peu évidées, ce qui ajoute beaucoup à l'impression de vie qu'on ressent devant la statue. Une ombre profonde sépare les lèvres qui paraissent s'entr'ouvrir. Tous ces artifices d'expression ont quelque chose de quasi impressionniste : l'habileté technique dont ils témoignent autoriserait le spectateur à dater de telles œuvres de l'époque la plus mûre. Elles remontent cependant au règne du premier empereur Souei, et par ailleurs leur manière les apparente à la sculpture contemporaine ou antérieure : on s'en aperçoit tout de suite dans le cas des deux Bodhisattvas de la niche voisine (pl. 75). Par le type et l'attitude, ils sont nettement plus traditionnels que le grand Bouddha, mais d'une qualité élevée néanmoins. On remarquera l'exécution des petits plis de la *dhoti* (pagne) : ils sont fort peu saillants et pourtant ils font l'effet d'être évidés, et de tomber avec la liberté d'une étoffe véritable. Les têtes assez grosses sont vigoureuses et cependant d'un modelé sensible ; de hautes couronnes augmentent encore leur volume, et elles risquent d'écraser un peu les corps graciles. Mais sur ces surfaces si joliment découpées, les jeux de la lumière font passer un frisson de vie. C'est un maître sculpteur qui a créé ces figures.

Après ces chefs-d'œuvre de la sculpture Souei du Chan-tong, mentionnons encore quelques œuvres contemporaines du Ho-nan : le style en est plus sévère, mais la qualité artistique n'en est pas moindre. Elles proviennent de Nan-hiang-tang (Ho-nan septentrional) mais sont aujourd'hui dispersées entre plusieurs collections (la plupart des statues complètes de cette série appartiennent au Philadelphia University Museum). Aucune ne porte d'inscription ni de date : les étiquettes des musées les attribuent à l'époque T'ang, mais, à notre avis, on ne saurait douter qu'elles remontent à l'époque Souei.

La forme ovoïde dont nous avons parlé se remarque dans ces statues du Ho-nan, particulièrement dans celles qui représentent des moines en adoration (probablement placées de part et d'autre d'un grand Bouddha central) (pl. 76). Leur silhouette générale est presque elliptique ; les longs plis du manteau ajusté se groupent en faisceaux de courbes diagonales qui font valoir les formes fondamentales. Ce n'est qu'à l'époque Souei qu'on adopta cette disposition sans plus viser au réalisme. On la retrouve dans la belle statue d'un reli-

gieux qui tient à deux mains un grand bouton de lotus ; sa draperie est fort sobre comme à l'habitude (pl. 76 B).

Certaines statues de Bodhisattvas plus richement ornées (University Museum de Philadelphie et collection de Mme Eugène Meyer à Washington) sembleraient à première vue représenter une phase ultérieure du même style ; examinées de près, elles s'avèrent comme appartenant au même groupe. Leur costume se compose comme à l'habitude d'une *dhofī* qu'une ceinture retient à la taille et d'une longue écharpe plissée tombant des épaules ; au bas du vêtement accélération du rythme, et succession de doubles spirales répétées aux bords de trois étoffes superposées. L'attitude imposante et même hautaine des personnages leur prête un air monumental et sans naïveté qui est assez rare encore dans la sculpture Souei : il n'en est pas moins certain qu'ils remontent bien à cette époque, comme en témoignent les critères iconographiques que nous venons de dire (pl. 77).

Ce qui d'une façon générale caractérise cette période de transition, c'est que la sculpture s'affranchit peu à peu de la stylisation relativement abstraite de l'époque archaïque ; on commence à représenter la forme plastiquement, dans ses trois dimensions. La plupart des statues, toujours rigoureusement, frontales, s'inscrivent dans un bloc cylindrique ou ovoïde. Des idées plastiques toutes nouvelles font leur apparition, et rendent cette époque particulièrement curieuse pour l'historien d'art.

## V

# LA SCULPTURE BOUDDHIQUE DE L'ÉPOQUE T'ANG

Ce serait une erreur de croire que des différences profondes séparent la sculpture de l'époque Souei de celle de l'époque T'ang. Celle-ci est au point de vue du style la continuation directe de celle-là. On ne peut se passer d'employer les noms de dynasties quand il s'agit de classer les matériaux, mais ils sont loin de correspondre dans l'histoire de l'art à des changements réels comme ceux qu'ils marquent dans l'histoire politique. L'évolution de l'art poursuit sa voie sans interruption ni trouble, lors même qu'elle subit quelque contre-coup des événements sociaux.

On n'oubliera pas non plus que la dynastie T'ang régna plus longtemps que la plupart des dynasties précédentes (619-960) ; il est évident que les arts plastiques ne sont pas restés immuables pendant ces trois siècles et demi. Lorsqu'on parle de sculpture T'ang, on pense surtout aux œuvres créées sous les empereurs T'ai-tsong, Kao-tsong et Jouei-tsong, ainsi que sous la fameuse impératrice Wou-heou, donc de 627 à 712 environ. Ce siècle fut celui de la production la plus intensive et du niveau artistique le plus élevé. Ensuite c'est le déclin : le zèle religieux qui poussait les bouddhistes à décorer leurs sanctuaires se relâche d'une façon marquée ; sous Hiuan-tsong (713-756) la protection impériale et l'inspiration des artistes semblent se détourner de la sculpture pour favoriser la peinture : si l'art plastique survit encore, c'est comme procédé d'ornementation. Vers cette époque on remarque que l'art chinois devient plus profane et qu'il s'affranchit des traditions religieuses.

Mais au début de l'époque T'ang, la vigoureuse renaissance de l'art bouddhique ne fait que continuer directement l'activité de l'époque Souei et la

développer. Quelques changements dans le style peuvent s'expliquer d'abord par les communications devenues plus actives entre la Chine et les pays de l'Asie occidentale, la Perse sassanide particulièrement, dont l'influence est tout à fait manifeste dans les thèmes décoratifs de l'époque, ainsi que par une fidélité croissante à l'égard des modèles indiens. Ceux-ci arrivaient sans doute de plus en plus nombreux dans les bagages des pèlerins chinois qui entreprenaient ce long voyage des Indes aller et retour. C'est un fait historique que plusieurs de ces pèlerins, entre autres Hiuan-tsang et Wang Hiuan, avaient rapporté des Indes des copies de statues très vénérées. D'autres pèlerins sont demeurés anonymes, mais ils n'en rapportaient pas moins des statuettes et des dessins. Hiuan-tsang, le grand docteur bouddhique, le « Maître de la Loi », arrivant à Tch'ang-ngan en 645 à son retour des Indes, rapportait non seulement des livres sacrés, mais encore sept figurines en or et en bois de santal, copies de statues du Bouddha célèbres en divers lieux saints de l'Inde. Ces objets furent reçus en grande cérémonie par les religieux de la capitale : on les plaça dans un des plus fameux temples, où il est probable que chacun était libre de les contempler, ce qui n'aura pas manqué d'exercer une influence sur l'art religieux de l'époque (1). Des artistes chinois eux-mêmes firent sans doute le voyage des Indes : Song Fa-tche par exemple, qui accompagna, dit-on, l'ambassadeur impérial Wang Hiuan, et rapporta un dessin exact du fameux Maitreya de Bodhgâya. Ce même artiste reçut plus tard de Hiuan-tsang la commande d'une grande sculpture représentant la *bodhi* — sans doute Śākya-muni sous l'arbre de l'Illumination — destinée à un palais de Tch'ang-ngan. Mais les chroniques chinoises citent encore plusieurs autres sculpteurs, par exemple Tch'ang Hiu, Song Tch'ao (auteur d'une célèbre statue de Bodhisattva à Tch'ang-ngan), Wou Tche-min (656), et Han Po-tong (657), tous deux auteurs de portraits en sculpture commandés par l'empereur (2).

Comme il n'était pas d'usage que les sculpteurs signassent leurs œuvres, il est exceptionnel que leurs noms nous soient parvenus. La plupart des statues qui ornaient les sanctuaires étaient des offrandes votives : c'est le nom du donateur plutôt que celui du sculpteur qu'on y trouve inscrit. D'ailleurs, l'artiste était en bien des cas un religieux ou un frère lai, qui, pareil aux maîtres sculpteurs de nos cathédrales, travaillait pour l'honneur de Dieu et l'amour de sa profession plutôt qu'en vue du gain ou de la renommée personnelle.

(1) Cf. O. SIRÉN, *op. cit.*, p. 86-87.

(2) Cf. PELLIOU, *Notes sur quelques artistes des Six Dynasties et des Tang*, T'oung Pao, XXII, p. 256 sqq.; OMURA, *op. cit.*, p. 428 sqq.



Les premières sculptures T'ang du Chen-si (qui était à cette époque province métropolitaine) sont en général en calcaire dur, gris-noir, ou encore en marbre jaunâtre à grain fin : matières qui exigent toutes deux une grande habileté technique. Aussi peut-on dire qu'elles représentent le summum du métier, bien qu'elles ne soient pas ce que les sculpteurs T'ang ont créé de plus beau.

De cette époque la première statue datée que l'on connaisse est de 639. L'inscription nous apprend qu'elle fut exécutée par un ministre impérial nommé Ma Tcheou, bien connu des historiens. C'est un Śākya-muni, assis en *padmāsana*, les mains en *abhaya-mudrā* et *bhūmi-sparśa-mudrā* (pl. 78). Le socle, plus important que naguère, est en partie recouvert par le long manteau. Derrière le personnage se dresse une auréole en pierre, ornée de flammes ; la tête est cerclée d'un nimbe à ornements floraux, portant les images des Sept Bouddhas du Passé. Les plis du manteau sont stylisés en petits bourrelets qui dessinent de longues courbes non seulement sur les bras, mais aussi dans la partie qui recouvre le socle. Il en résulte un certain rythme calme et uniforme qui donne de la clarté et de la cohésion à l'ensemble. L'exécution est nerveuse et sûre. Le ton foncé et presque métallique de la pierre prête à cette statue l'aspect d'un bronze.

Deux Bodhisattvas appariés du Philadelphia University Museum trahissent encore plus nettement l'influence hindoue, non seulement dans le costume et la parure, mais aussi dans la pose et les formes (pl. 79 A, B). Ils ne sont plus plantés raides sur leurs deux jambes : l'une seulement soutient le poids du corps : il en résulte une double inflexion, mouvement qui trouve un écho dans la flexion du cou et l'inclinaison latérale de la tête. Le torse est nu : il est paré seulement de la chaînette en joaillerie et d'une étroite écharpe passant sur les épaules. La taille est fort mince ; le diadème habituel est remplacé par une haute coiffure qui prête au personnage un aspect féminin, bien qu'il soit censé être de sexe masculin. La *dhofī*, retenue à la taille par une ceinture, recouvre les jambes de courbes en cascade analogues à celles du manteau du Bouddha. Par le costume et la pose, ces statues représentent l'idéal indien du Bodhisattva : le visage toutefois est chinois : large et plein, il exprime plutôt la volonté que la grâce.

Tous ces Bodhisattvas sont d'un type un peu efféminé : si nous voulons voir des statues d'hommes, les temples nous ont conservé des effigies de reli-

gieux, portraits posthumes d'anciens desservants du sanctuaire. Moins entravés ici par les traditions hiératiques, les sculpteurs ont pu donner libre carrière à leurs dons de caractérisation et de réalisme, et nullement effarouchés par la laideur ou le grotesque, uniquement préoccupés de la vérité, ils ont dans cette voie accompli quelques chefs-d'œuvre. Voyez par exemple ce vieux religieux qui tient un rouleau dans sa main (pl. 80 A, B). Son visage ravagé et ridé, ses yeux malins, son cou à bourrelets, tout cela est représenté avec un art qu'on pourrait qualifier de cruel : cependant le bonhomme inspire la sympathie, surtout quand nous le voyons de dos. Il existe plusieurs portraits analogues qu'on pourrait placer à côté des plus anciens bustes romains, quoique en général le Chinois cherche plutôt le caractère du type que celui de l'individu. Remarquons aussi la sûreté du drapé dans tous ces portraits. La statue (décapitée) d'un moine tenant un chapelet (Musée de Boston) pourrait aussi bien être l'œuvre d'un sculpteur gréco-romain que celle d'un Chinois (pl. 81). Le corps est compris plastiquement ; il a une existence réelle sous le manteau de laine souple, dont le drapé n'a presque rien qui soit particulièrement chinois ni oriental. La sculpture chinoise aurait pu viser à l'expression et au caractère comme la sculpture romaine, et y réussir également bien, si elle avait suivi la même évolution que l'art occidental, au lieu de tourner ses efforts vers un but plus abstrait. Les thèmes qu'elle élaborait se basaient, nous l'avons dit, beaucoup moins sur la nature même que sur les croyances religieuses ; ce qu'ils ont pour but d'exprimer, les formes peuvent le suggérer jusqu'à un certain point, mais les ressources de l'art plastique ne réussiront jamais à le préciser davantage. Cette réserve d'ailleurs n'est pas incompatible avec le fait que la Chine a créé des morceaux de sculpture qui méritent l'épithète de classiques pour leur équilibre parfait, leur sérénité souveraine et leur pathétique contenu.

Avant d'aborder ces chefs-d'œuvre, nous mentionnerons quelques autres pièces dont l'intérêt est plutôt historique qu'esthétique. Des inscriptions datées de 703 et 704 rendent fort précieux les grands bas-reliefs qui ornaient deux temples de Tch'ang-ngan, le Pao-king-sseu et le Ngan-king-sseu, et qui appartiennent aujourd'hui au marquis Hosokawa. Ils mesurent un peu plus d'un mètre de hauteur ; tous représentent un Bouddha assis sous un arbre ou sous un dais, et flanqué de deux Bodhisattvas debout. La composition est pour ainsi dire toujours la même, mais l'exécution, de qualité un peu inégale, donne à penser que plusieurs sculpteurs ont collaboré à ces bas-reliefs (v. pl. 393-397 de *La Sculpture Chinoise*). Certains des personnages sont lourds et gauches, les autres ont des proportions correctes et même élégantes. L'influence indienne se fait sentir surtout dans certains Bouddhas, à qui l'artiste a prêté une taille très fine, un manteau collant qui laisse une épaule à

découvert ; d'autres personnages sont plus chinois de type et de costume. La tête assez grosse, le cou très court, donnent une impression de puissance concentrée. Quelques bas-reliefs en hauteur qui représentent des Bodhisattvas, et qui, dispersés entre plusieurs collections, proviennent des mêmes séries, montrent le même alliage de traits indiens et de traits chinois. Même dans les grandes « Kouan-yin à onze têtes » qui garnissent d'étroites niches, on remarque que le mouvement est légèrement suggéré, bien qu'elles ne puissent pas s'incliner de côté, car elles sont d'aplomb sur leurs deux pieds à la fois (pl. 82 A,B). Leur élément rythmique est surtout représenté par la mince *dhoti* et par l'écharpe qui s'allonge mollement jusque sur les hanches graciles. Toute l'interprétation a quelque chose de retenu et d'assez raffiné.

Il existe aussi une série entière de Bouddhas assis, assez grands, très apparentés aux bas-reliefs dont nous venons de parler ; on peut les dater de l'an 700 environ. Leurs formes sont exceptionnellement larges et lourdes, la tête très grosse, le traitement des plis un peu ampoulé. Cependant le sculpteur paraît dans certains cas avoir voulu s'affranchir du drapé conventionnel, pour traiter corps et vêtements dans un sens purement sculptural ; il met en relief la construction organique des figures ; le poids, le volume de ces formes monumentales prennent un sens nouveau. La même tendance amène les sculpteurs à faire les nimbes de plus en plus petits et enfin à les supprimer entièrement. En même temps le socle prend de l'importance ; il devient de plus en plus solide pour mieux soutenir le poids des personnages (pl. 88 A). Certaines de ces statues peuvent sembler lourdes et massives à l'excès, mais la forme est plus complètement rendue au point de vue plastique qu'elle ne l'était aux époques précédentes. Citons à titre d'exemple le Bouddha assis (sans tête) du musée de Boston, statue en marbre blanc-jaunâtre (pl. 83). Le manteau drapé à l'indienne recouvre une épaule seulement. L'étoffe souple épouse les formes du torse puissant et des jambes croisées à l'orientale. On remarque bien une trace de la convention traditionnelle des plis stylisés ; mais ce que ces lignes rythmiques pourraient avoir d'un peu dur se trouve tempéré par un léger voile de clair-obscur, c'est-à-dire par les éclairages frisans obtenus grâce à un modelé extrêmement sensible. Le créateur de cette œuvre sentait profondément le charme et la beauté d'un grand corps dans un état de calme absolu. Le marbre jaune un peu patiné, qui semble se pénétrer de lumière pour rayonner à son tour, renforce encore l'impression de chaleur vivante et charnelle.

Le socle, d'une forme relativement élégante, est bien proportionné par rapport à la statue. Un peu plus tard les socles deviendront beaucoup plus grands, et seront en grande partie recouverts par les plis abondants du manteau. En même temps on remarque que le visage est traité avec un réalisme

de plus en plus marqué. Mais avant de suivre les étapes de cette évolution, jetons un coup d'œil sur les sculptures contemporaines dans les autres provinces que le Chen-si.

Celles qui proviennent du Ho-nan nous frappent aussitôt par un caractère général assez différent. Ici en effet, et surtout dans le grand centre de statuaire religieuse qu'était Long-men, les statues sont à la fois plus élégantes et moins habilement exécutées que dans le Chen-si. Malheureusement la plupart des statues de Long-men sont détruites totalement ou en partie : on trouve dans le monde entier les têtes qui en proviennent. Aujourd'hui il est à peu près impossible de découvrir à Long-men une sculpture T'ang de dimensions moyennes qui soit bien conservée. Parmi les meilleurs échantillons du groupe, citons un Bodhisattva de grandeur naturelle environ, qui à l'époque de mon dernier voyage appartenait à M. Grosjean de Pékin (pl. 84 A). Ainsi que d'autres pièces analogues, moins bien conservées, provenant également de Long-men, celle-ci trahit nettement une influence indienne, mais qui se trouve pour ainsi dire si parfaitement greffée sur la souche chinoise que les deux éléments s'unissent dans la plus harmonieuse floraison. Le personnage a presque la même pose que beaucoup de madones gothiques de la fin du Moyen-âge. Tout le poids du corps porte sur une jambe : l'arabesque générale affecte la forme d'une longue courbe en S. Les mains, l'une levée, l'autre abaissée, équilibrent ce mouvement onduleux, qui n'entraîne pas les déhanchements exagérés en vogue à une époque postérieure. Il suffit de mettre cette statue à côté d'un Bodhisattva du Chen-si pour reconnaître deux courants de style tout à fait différents, quoique contemporains et issus de la même source.

Les statues gigantesques qui se dressent à Long-men sur une terrasse découverte dominant la rivière expriment sous la forme la plus monumentale le sentiment religieux de l'art T'ang à son apogée ; particulièrement la statue principale, un Vairocana colossal, exécutée, selon l'inscription de son socle, de 672 à 676 (pl. 85). Les figures latérales, à savoir deux Bodhisattvas, deux bhikṣus et quatre gardiens, lui sont nettement inférieures, car leurs têtes énormes sont peu proportionnées à leurs corps courtauds et gauches, et leur costume est traité d'une façon superficielle qui sacrifie tout à l'ornement et s'harmonise mal avec ces larges silhouettes à peine dégrossies.

Le grand Bouddha central a beaucoup souffert des ravages des siècles et de l'humanité : les mains sont brisées, le bas du corps est fort endommagé : néanmoins on se demande s'il a jamais eu un aspect plus imposant que de nos jours, tel qu'il se dresse sur sa terrasse découverte, dominateur et majestueux au milieu de fragments mutilés et de niches désertes, sans aucune fioriture. Les vandales ne l'ont pas atteint au-dessus des genoux. Tout le haut, relative-



ment bien conservé, rayonne plus que jamais, car la main du temps a un peu adouci les plis du manteau et velouté sa surface, dont les fissures ne gâtent en rien l'effet des volumes, bien au contraire. On dirait que la statue a été partiellement dépouillée de sa draperie : sa surface est devenue moins monotone, plus vivante ; en même temps elle garde une belle unité monumentale. La paroi de roc à laquelle elle s'adosse ressemble à un riche tapis : le nimbe et l'auréole immense bordée de flammes, tous ces ornements pressés, mais en faible relief, font valoir la masse et le calme du personnage colossal.

Si l'on veut saisir la différence fondamentale qui sépare la sculpture religieuse asiatique de celle de l'Occident, on ne saurait mieux faire que de comparer par la pensée cet énorme Bouddha aux grandes créations plastiques de Michel-Ange, à son Moïse par exemple, ou aux allégories du tombeau de Jules II. Ces corps de géants, ces poses impétueuses expriment une puissance, une tension nerveuse, difficilement contenues par la volonté de l'âme. Leur immense effort fait apparaître une dualité, un conflit dont la solution est tragique. Michel-Ange poussa jusqu'au bout les conséquences de cette opposition entre l'antiquité païenne et la notion moderne de la nature humaine selon le christianisme. Son art religieux trouve son expression suprême dans un sentiment surhumain.

Au contraire, le grand Bouddha de Long-men exprime un équilibre parfait. Sa pose n'implique pas le moindre effort, pas la moindre tendance centrifuge, pas une contraction musculaire, pas même la tension de l'étoffe qui l'enveloppe. Le rythme harmonieux de la draperie suggère la tranquillité intérieure. Mais il ne s'agit pas d'un symbole abstrait : ce que nous avons devant nous, c'est un personnage animé de vie, — de la vie de l'art — et dominé par une volonté spirituelle. Même ignorant tout du bouddhisme, nous sentirions l'inspiration religieuse, l'expression d'un sentiment plus élevé et plus universel que celui de l'individu ; une figure comme celle-là nous fait comprendre que tous ces caractères et contrastes individuels dont la Renaissance poussa l'étude si loin sont tout au plus comparables aux petites vagues qui rident une eau profonde : en l'espèce la source de toute vie.



Un autre groupe local de sculptures T'ang se trouve représenté dans certaines grottes de T'ien-long-chan, où l'activité artistique paraît s'être maintenue (non sans quelques interruptions) depuis le milieu du vi<sup>e</sup> siècle. A en juger

par le style général des sculptures, ces sanctuaires restaient constamment en rapports directs avec l'Inde ; malheureusement aucune d'elles ne porte une inscription, ni une date, et certaines particularités pourraient nous faire hésiter à les dater avec précision ; toutefois elles sont nettement empreintes du caractère de l'époque. Sur quelques-unes se rencontrent des motifs qui ne se répandirent guère en Chine avant l'an 700 ; mais peut-être étaient-ils déjà connus auparavant dans les centres soumis aux influences étrangères. Parmi ces statues T'ang du T'ien-long-chan, les plus anciennes sont d'une élégance remarquable, tandis que les plus récentes sont lourdes et gauches. Prenons à titre d'exemple les statues de la grotte VI, dont le Bouddha central est à vrai dire fort dégradé, mais où l'un des deux Bodhisattvas des parois latérales est bien conservé (pl. 86). Sa pose est d'une liberté encore exceptionnelle à l'époque : il est assis sur un socle de lotus circulaire, les jambes croisées, mais non aussi serrées que dans la pose hiératique ordinaire. Il se penche un peu vers la droite et son torse tourne sur ses hanches, mouvement qui est encore accusé et prolongé par la direction analogue de la tête. La main gauche repose sur la cuisse, comme pour soutenir le corps et assurer une tranquillité plus parfaite à son attitude. Le torse serait complètement nu, sans un cordon de perles et une petite écharpe qui tombe de l'épaule droite en courbe diagonale. La *dhōṭī*, retenue par une ceinture, a l'air un peu d'une large culotte. L'élégance souple de la pose, associée au modelé sensible de ce corps juvénile et de cette tête puissante, prête au personnage un charme féminin qui est assez rare dans la sculpture bouddhique chinoise. On pourrait rapprocher cette œuvre de la plus exquise sculpture française du XVIII<sup>e</sup> siècle, quoique sa beauté, loin d'être purement sensuelle, soit empreinte d'une certaine noblesse.

Un Bodhisattva assis de la grotte XIV est interprété de façon analogue (pl. 87). Il est assis dans la pose dite *lalitāsana* : une jambe est pendante, l'autre est ramenée sur le siège de lotus, toutefois le pied ne repose pas sur la cuisse opposée. Le coude gauche, appuyé sur le genou fléchi, soutient le corps qui s'incline de ce même côté ; en même temps le torse tourne un peu sur les hanches, et la tête a encore une inflexion particulière. Il en résulte un effet de contrepose, un mouvement délicatement compliqué que fait ressortir la beauté plastique de ces membres jeunes, de ce corps en plein épanouissement. Un manteau léger qui enveloppe les jambes en « draperie mouillée » enrichit la variété des surfaces.

Il serait, nous l'avons dit, presque inconcevable que ces Bodhisattvas réalisés plutôt sensuellement aient pu être exécutés par des artistes chinois non directement inspirés par l'Inde. Mais les sculpteurs chinois n'ont jamais manqué de remanier et de développer ce qu'ils recevaient de l'extérieur, et ils ont

réussi des œuvres plus pures que tout ce que l'art bouddhique nous a laissé dans son pays d'origine. Cette affirmation, nous pourrions l'appuyer de beaucoup d'exemples empruntés tant aux parois des temples rupestres du T'ien-long-chan qu'aux statues en ronde bosse ; toutefois le manque de place nous en interdit le commentaire (pl. 88 A).

La même tendance vers un style plastique plus libre se retrouve dans la sculpture du Tche-li et du Chen-si. L'art religieux s'affranchit de plus en plus de ses entraves hiératiques ; les poses deviennent plus libres ; le côté émotif du sujet prédomine. Les Bodhisattvas commencent à ressembler davantage à des êtres humains : ils nous font songer à la boutade connue d'un auteur de la fin des T'ang : les artistes, disait-il, perdent tout respect pour le thème religieux, et ils représentent leurs Bodhisattvas sous l'aspect des belles de la cour. La différence qui séparait les thèmes religieux des sujets profanes s'évanouit peu à peu (pl. 88 D). On commence à sculpter de vraies figures de « genre », exécutées à grande échelle et selon les mêmes principes à peu près que les statues bouddhiques. Nous en avons un exemple excellent dans une petite statue de marbre (provenant du Chen-si) qui appartient à l'Art Academy de Tôkyô (pl. 88 C). C'est une jeune fille assise sur un tabouret, les pieds croisés ; elle joue du luth, cependant qu'un chien et un chat s'amuse à ses pieds. Cette statue n'a plus les moindres prétentions religieuses : c'est une composition de genre, qui par son sujet se rapproche de toute une classe de statuette funéraires en terre cuite.

## LES DVĀRAPĀLAS

Bien que l'évolution naturelle de l'art ait amené quelques efforts pour assouplir la raideur des statues religieuses et pour animer leur immobilité traditionnelle, il est clair que les Bouddhas et les Bodhisattvas devaient, malgré tout, demeurer représentés dans des poses fort tranquilles (qu'ils fussent assis ou debout), et que leurs vêtements continueraient à oblitérer, ou peu s'en faut, le modelé du corps. Les seuls personnages religieux qui fassent exception à cette règle générale sont les *dvārapālas*, gardiens toujours figurés deux à deux, se faisant pendant de part et d'autre de l'entrée des sanctuaires : on les voit à Long-men et à T'ien-long-chan ; on les trouve encore sur les petites stèles, sur les côtés des niches ou bien, en haut relief, sur l'espèce d'estrade où le Bouddha est assis. Ces personnages qui, nous l'avons dit, sont censés représenter les forces divines qui protègent contre les influences mauvaises, déploient

ordinairement une puissance physique extraordinaire qui est encore affirmée par l'exagération plus ou moins marquée de leur système musculaire.

Aux époques antérieures, nous avons vu ces gardiens vêtus encore de manteaux ; ils avaient déjà les bras nus, le visage grimaçant, l'attitude de la défense ou de la menace (pl. 89 A, B). Mais sous les T'ang, l'usage se répand de figurer les dvārapālas soit revêtus d'une tunique fort courte, soit à peu près nus, et leur aspect effrayant ressemble parfois à de la fureur bestiale. Ils ont l'air de se battre contre des ennemis invisibles sur lesquels ils lèvent le poing ; ils grincent des dents, ils semblent rugir, tels les géants grotesques qui flanquent l'entrée de la Grotte aux Lions de Long-men. L'exagération énorme de leur torse, de leurs extrémités, de toute leur musculature, prouve assez qu'ils ne sont pas modelés d'après nature : ce sont de purs symboles d'une force surhumaine, d'une colère divine. L'effet plastique affecte alors un caractère quasi *baroque* : c'est la tendance qui marque l'art T'ang dans sa maturité, aussitôt qu'il s'écarte des chemins frayés de la représentation hiératique.

L'origine et le développement de ce thème dans la sculpture bouddhique extrême-orientale sont encore assez mal connus ; la question se complique du fait qu'au moment où ils apparaissent dans la sculpture chinoise, les dvārapālas ont déjà une ascendance mêlée. Dans cette ascendance figure évidemment Vajrapāṇi, le porte-foudre, qui dans l'iconographie indienne est aussi un Bodhisattva, et qui, peu à peu, se scinde pour ainsi dire en deux individus. Mais l'exagération musculaire de nos gardiens provient sans doute surtout d'un autre ancêtre : Kuvera, lui aussi connu dans l'iconographie bouddhique indienne dès une haute époque, et dont la forme doit quelque chose aux images hellénistiques d'Hercule.

Dans l'ancien art bouddhique de l'Inde, ce Kuvera est une sorte de génie de la terre, un yakṣa qui n'a pas fonction de gardien ; c'est un acolyte secondaire du Bouddha, cependant que deux divinités brahmaniques, Brahma et Indra, figurent souvent dans les bas-reliefs gandhâriens. debout aux côtés du Bouddha, en qualité de « gardiens de la Loi ». On ne sait pas encore exactement comment les Chinois en vinrent à transformer ces dieux protecteurs en guerriers géants parfois armés du foudre de Vajrapāṇi ; en tous cas la notion d'un être qui maîtrise les démons impliquait celle d'une force extraordinaire et d'une attitude vigilante et agressive. Les peuples orientaux se sont toujours figuré les êtres mauvais sous des dehors herculéens, de même que leurs ennemis barbares leur paraissaient monstrueux et gigantesques : les Dvārapālas chargés d'imposer le respect aux démons devaient donc avoir l'aspect tout contraire de celui des symboles anthropomorphes où se résument les harmonies spirituelles.

Voilà qui explique pour une grande part le singulier développement musculaire des Dvārapālas, lesquels occupent une place tout à fait unique parmi les thèmes de l'art chinois. Ils marquent une sorte d'impasse où s'engageait cette branche de l'art religieux en cherchant à exprimer des émotions violentes et à personnifier — qu'on nous passe l'expression — des antidiabes. Ces conceptions sont bien éloignées de celles qui leur correspondent dans l'art chrétien (les archanges et les saints) et il nous est difficile de reconnaître dans les Dvārapālas des guerriers divins sous une forme humaine.

## VI

# SCULPTURE ANIMALIÈRE ET STATUETTES EN TERRE CUITE DES ÉPOQUES SOUEI ET T'ANG

La sculpture des dynasties Souei et T'ang ne fut pas tout entière consacrée au service de la religion. La sculpture animalière grande ou petite, qui est la continuation directe d'une tradition ancienne, n'est pas moins importante que la sculpture religieuse à l'époque qui nous occupe : sans être, à vrai dire, aussi abondante qu'au v<sup>e</sup> siècle et au début du vi<sup>e</sup>, sans occuper au point de vue esthétique le premier rang comme elle l'avait fait autrefois, elle ne laisse pas de se développer, et il est impossible de la négliger dans cet aperçu général des arts plastiques chinois.

La coutume d'élever des statues à droite et à gauche du « chemin des esprits » qui menait au tertre funéraire se répand de plus en plus et s'enrichit d'éléments multiples ; d'autre part, on fabrique en grandes quantités les *ming k'i*, ces statuettes qui accompagnent le défunt dans son tombeau.

Mais elles sont les unes et les autres plus difficiles à dater avec précision que les sculptures bouddhiques, parce qu'elles ne portent point d'inscriptions et parce que nous n'avons pas encore de renseignements sur les changements subis par le costume et la coiffure d'un siècle à l'autre. Cette difficulté est particulièrement grande en ce qui concerne l'éphémère dynastie Souei (580-618) qui constitue la transition des Six Dynasties à l'époque T'ang. Ces deux époques se distinguent sans difficulté par leurs caractéristiques assez frappantes et par l'aspect général des modes ; mais dans tout l'intervalle qui les sépare, on n'a pour se guider que des considérations de style, nécessairement assez vagues.

Parmi les statues ou statuettes animalières, il existe bien quelques pièces en bronze ou en terre cuite que leur style situe tout de suite dans une position intermédiaire et auxquelles on peut même, dans certains cas, assigner une date. C'est le cas, par exemple, des deux lions accroupis qui figuraient sur le fameux autel de bronze de la collection Touan Fang (l'autel appartient aujourd'hui au Museum of Fine Arts de Boston, les bêtes, les gardiens et le reliquaire à la collection Rutherford). Cet autel, daté de 593, trahit dans l'ensemble un goût un peu archaïsant ; les plis sont assez secs, les formes étriquées. Les deux lions qui se plaçaient probablement sur le degré inférieur du socle à deux étages sont des bêtes hybrides qui ont remplacé la furie des lions Wei-septentrionaux par une allure plutôt canine. Plus de crinière flamboyante sur un cou arqué : leur longue queue décrit un paraphe élégant ; leurs jambes ont l'air de membres humains. Leur forme revêt cette rondeur que nous avons remarquée dans beaucoup de statues debout de l'époque Souei ; le modelé s'est adouci, non sans perdre sa concentration et son nerf. Il va sans dire que ces petits lions ne sont peut-être pas de bons échantillons du savoir-faire des sculpteurs Souei dans ce domaine ; mais nous leur avons réservé une place ici en raison de leur date précise (pl. 90 A, B).

Plusieurs lions gardiens en pierre, qui se dressaient au pied des pylônes devant les tombeaux par exemple, peuvent être attribués à cette même époque, si l'on considère leurs formes un peu courtaudes et « rondouillardes ». Ils ont, eux aussi, perdu la belle furie et jusqu'à la mobilité des lions d'autrefois, tout en les dépassant parfois en exactitude zoologique. Ils n'atteignent pas à la grandeur et à la majesté des lions T'ang ; souvent ils semblent représenter des lionceaux potelés plutôt que des animaux dans toute la force de leur développement. Bien entendu, les bêtes de ce genre, sculptées pour des fins architecturales, n'étaient pas souvent l'œuvre de grands artistes ; mais elles témoignent cependant de la tendance générale de l'époque vers des formes plus arrondies, vers l'estompement des plans et des lignes.



Si nous abordons les statuettes en terre cuite, nous y constatons des variétés individuelles beaucoup plus grandes, et, comme nous l'avons dit, leur style seul peut nous aider à leur attribuer une date, d'ailleurs purement conjecturale. A propos des statuettes des Six Dynasties, nous avons déjà remarqué que le costume prenait plus d'importance, l'attitude plus de naturel : enfin

nous avons cité quelques grandes statuettes qui pouvaient être postérieures au VI<sup>e</sup> siècle.

A ces dernières se rattache un groupe de figures féminines dont le costume est particulièrement riche. Plus élancées encore que les femmes de la dynastie Wei-septentrionale, elles sont serrées dans de minuscules corsets placés très haut, de sorte que leur torse a l'air d'un petit cylindre. Cette compression extrême est encore rehaussée par des manches énormes qui pendent comme des ailes, et par des jupes très élargies, munies dans le bas de volants ou plus exactement de flammes saillantes, qui préparent l'œil aux chaussures immenses, à la pointe relevée et souvent trilobée. Les visages sont pleins et arrondis : une coiffure très compliquée, en forme de lourde couronne ou encore de croissant, force la femme à tenir la tête droite, non sans raideur (pl. 91 A). On ne saurait imaginer des êtres plus artificiels que ces élégantes aux attitudes compassées comme des mannequins de modes. Quelques-unes de ces figurines cependant ont un léger déhanchement et un regard de côté accompagné d'un pâle sourire : cette coquetterie ne laisse pas que d'être séduisante, sans être aussi naturelle que la grâce naïve des femmes Wei du Nord (pl. 92).

Au point de vue de la technique elles ne diffèrent pas beaucoup des statuettes que nous avons vues précédemment : elles sont comme elles modelées dans la glaise, cuites et peintes ; mais au lieu que la terre gris-ardoise soit recouverte de chaux, l'enduit est une fine terre blanche analogue à celle de la céramique blanc-crème du début des T'ang. Le coloriage était souvent d'une grande richesse ; les ramages qui ornent le costume étaient peints en couleurs vives, bleu, rouge, vert, blanc et or : ces couleurs ont disparu en grande partie, ou se trouvent cachées sous une gangue terreuse, de sorte que nous ne les voyons plus dans toute leur splendeur.

Si nous croyons pouvoir les dater de l'époque Souei, ce n'est pas seulement parce que leur style les place entre les statuettes funéraires des Six Dynasties et celles des T'ang, mais aussi parce que ces types de jeunes femmes ressemblent à des statues de Bodhisattva, de la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle. Les modes de leur costume semblent avoir été adoptées peu après 550 et n'avoir duré que jusqu'au commencement de la dynastie T'ang (618).

Les statuettes masculines sont beaucoup plus rares à cette époque — peut-être tenait-on surtout à fournir au défunt une escorte de jolies femmes — on en connaît cependant, tel l'homme vêtu d'un long caftan qui porte un petit chien et dont le très grand visage s'égaye d'un sourire et d'un regard de côté (pl. 91 B).





L'époque Souei sculpta sans doute comme les autres des statues d'animaux pour garder les tombeaux : comme il nous est jusqu'à présent impossible de les dater avec précision, nous croyons préférable de les réunir à celles de l'époque T'ang.

Ces statues animalières, dressées devant les tumulus ou à l'intérieur même des tombeaux, deviennent beaucoup plus nombreuses sous les T'ang. On ne se contente plus d'une paire de lions ou de chimères : devant les sépultures impériales tout au moins, après les pylônes et les lions qui marquent l'entrée, on plante de longues rangées de statues figurant des chevaux, des chameaux, des béliers, des oiseaux, sans compter les effigies de dignitaires militaires ou civils. Au tombeau de l'empereur Kao-tsong (décédé en 683) à Ts'ien-tcheou, Chen-si, on ne comptait pas moins de dix chevaux et vingt personnages à droite et à gauche de l'avenue, outre deux chevaux ailés ou licornes, deux autruches, deux énormes lions, deux stèles à inscriptions, deux pylônes d'entrée, et plusieurs statues moins grandes représentant les ennemis vaincus. C'est probablement la sépulture la plus importante de la Chine et la plus riche en statues : il nous en est parvenu des morceaux considérables quoique fort endommagés.

Le grand prédécesseur de Kao-tsong, T'ai-tsong (627-649) avait en 637 fait construire pour lui-même et pour l'impératrice un tombeau un peu plus modeste, où les alignements de statues étaient, semble-t-il, remplacés par une sorte d'avant-cour ou de galerie d'accès, ornée de six grands bas-reliefs représentant les destriers de l'empereur. Ces bas-reliefs très remarquables, exécutés peut-être sur les dessins du grand peintre Yen Li-pen, existent encore, mais non *in situ* ; un petit musée à Si-ngan-fou en conserve quatre, et le Philadelphia University Museum les deux autres (pl. 93). Tous les six représentent des chevaux sellés, immobiles ou au pas, voire même au galop allongé ; ils sont exécutés en haut relief, et on croit les voir dans tout leur volume plastique, bien que l'autre côté de la bête ne soit pas dégagé du fond. Au point de vue esthétique, ils sont supérieurs à toute la statuaire équestre antérieure ou postérieure de la Chine : non pas tant pour leurs qualités d'ordre purement plastique que pour le rythme magistral de leur composition et l'expression aiguë et sensible de leur construction et de leur mouvement. Ce sont de petits chevaux mongols (?) dont la taille n'atteint pas celle d'un homme ; endurcis par les campagnes dans un pays âpre, ils ont une carrure puissante,

l'encolure ramassée, les hanches larges. Pour accentuer le naturel et pour rappeler la destinée tragique de ces fidèles compagnons, l'artiste a représenté au moins deux fois la flèche qui perce leurs chairs; un des bas-reliefs nous montre un officier bien connu de l'histoire, nommé K'ieou Sing-k'ong, en train de retirer une longue flèche du poitrail de la bête. Cette association de l'homme et de la monture rend le bas-relief plus émouvant; de plus, nous y trouvons un document exact sur l'équipement et le harnais. On dirait que l'artiste a créé ces chefs-d'œuvre d'après les modèles vivants, et qu'il est pour cette fois moins soucieux d'en donner une synthèse décorative qu'une interprétation poignante et vraie.

En comparaison de ces merveilles, les chevaux de Kao-tsong ne sont que travaux d'artisan. Le modelé en est étonnamment faible, le caractère fort peu poussé; on s'est contenté du minimum: ce sont des symboles de chevaux, non pas des images de ces bêtes (pl. 94 B.). Un cheval-dragon qui se dresse à l'extrémité du chemin des esprits, et dont le pendant a complètement disparu, nous intéresse davantage. C'est un être purement imaginaire: à ses épaules s'attachent de grandes ailes empanachées, et sur son front on voit la trace d'une corne (pl. 94 A.). C'est un monstre fier et imposant, quelque peu apparenté aux chimères, bien que son corps ne soit pas celui d'un lion, que sa tête ne soit pas celle d'un dragon; il tient plutôt du cheval. Cette licorne possédait assurément, elle aussi, une signification symbolique. Elle semble faite pour voler à travers l'espace comme Pégase; quelle meilleure monture pourrait emporter l'âme de l'empereur défunt vers le monde des esprits? On dirait que l'artiste a modelé avec un goût particulier les ailes; il en a fait un chef-d'œuvre d'art décoratif, qui place l'ensemble à un rang élevé.

Au même tombeau se trouvaient des lions gardiens de dimensions colossales (pl. 95 A.). Le type en est bien changé depuis le <sup>vi</sup><sup>e</sup> siècle; les lions ne sont plus des êtres mobiles, à l'encolure souple, à la crinière flamboyante, s'avancant avec vivacité ou se disposant à bondir, ce sont des bêtes massives comme des blocs, pesamment accroupies, la tête affaissée entre les épaules, les pattes antérieures étendues roides. Si leurs prédécesseurs rappelaient un peu les fauves de la Perse, les lions T'ang, par contre, s'apparentent plutôt aux lions peu observés de l'Inde. Malgré leur caractère si massif, ils ont l'air bien moins féroces que les fières et simples bêtes des dynasties Han et Leang, et au cours des siècles suivants, ils continueront à évoluer dans la même direction. Vers la fin des T'ang et sous les Song, ils s'appriivoisent, pour ainsi dire, de plus en plus: ils perdent la vitalité intense, la vigueur rythmique de leurs premiers congénères, quoique leur ressemblance avec de vrais lions, loin de s'affaiblir, semble augmenter à nouveau un peu. Ils appartiennent en somme

à une tout autre tradition artistique, vraisemblablement importée de l'Inde en même temps qu'une infinité d'autres thèmes bouddhiques. Désormais on les trouvera non moins souvent aux côtés du siège du Bouddha, ou à l'entrée des temples et des grottes sacrées, que devant les tombeaux des grands princes : même au point de vue iconographique, on croit surprendre une certaine fusion des vieilles traditions chinoises avec les motifs bouddhiques.

Ce n'est d'ailleurs pas dans la grande statuaire funéraire que les sculpteurs T'ang nous auront laissé les plus beaux lions, mais plutôt parmi les statuettes qui représentent des attitudes plus variées et plus expressives de la bête. Certaines semblent témoigner irréfutablement que l'artiste s'inspirait directement de la nature (pl. 96 A, B). Le fauve y est figuré en train de déchirer sa proie, ou de rugir à l'approche d'un ennemi, ou mordillant sa patte, toujours trahissant d'une façon ou d'une autre sa vigueur et sa férocité ; bref, ce n'est plus un emblème conventionnel, c'est une bête véritable, saisie dans une attitude passagère où s'affirme sa nature profonde. Si petites que puissent être ces statuettes de pierre ou de bronze, la forme plastique ne manque jamais de grandeur : elle est ordinairement expressive à un point que la sculpture animalière a rarement atteint dans les autres pays. Les plus beaux lions de marbre ou de calcaire représentent l'apogée de la sculpture T'ang.



Au point de vue de la plastique pure, ils s'élèvent incomparablement plus haut que les terres-cuites par exemple, quoique ces dernières soient souvent fort décoratives grâce à l'élégance des formes stylisées et à l'agrément de leur surface colorée ou vernie ; beaucoup sont moulées et retouchées à la main ; d'autres sont manifestement des modelages originaux, où se manifeste une singulière virtuosité et une entente parfaite des ressources de la matière. Comme œuvres céramiques, les terres-cuites méritent un rang élevé ; comme sculptures, elles n'offrent qu'un intérêt assez limité. Les types les plus communs, chevaux, chameaux, bœufs, béliers, chiens, pourceaux, sont répétés à l'infini, probablement parce que certains modèles étaient en vogue dans tout le pays ; parfois on rencontre des types spéciaux dont le caractère est plus individuel, et ce sont ceux-là seulement que nous citerons ici. C'est le cas de certains chevaux avec ou sans cavalier, qui paraissent s'inspirer d'une observation directe de la nature, et dont le modelé offre une spontanéité charmante.

Le Royal Ontario Museum de Toronto, qui abrite les plus riches collec-

tions de statuettes funéraires qu'on ait jamais rassemblées, possède de très beaux groupes complets du cheval avec son palefrenier. Mais le cheval qui relève la tête pour hennir est encore plus expressif (pl. 97 A). L'effort se fait sentir dans son corps tout entier, toute l'énergie et l'excitation de la bête semblent s'exprimer dans son appel. La statuette n'est pas vernissée, et l'effet plastique en bénéficie, car les glacis font toujours disparaître l'intimité du modelé. Un type de statuette plus élégant représente le cheval piaffant (pl. 97 B). Il soulève un pied de devant, il baisse la tête, et la courbe du cou répond à celle de la jambe. Les jambes de derrière sont un peu ramassées, les hanches saillantes, et la queue nattée se redresse en trompette. Par-dessus la haute selle est jeté un très long tapis dont les plis s'étirent et s'incurvent vers les pieds de derrière. Ainsi la stylisation décorative est basée sur un système de puissantes courbes de part et d'autre d'un axe vertical indiqué par la jambe de devant qui forme appui. De ce type de composition où les droites sont mises en contraste avec les courbes, les Chinois ont su maintes fois tirer un heureux parti, mais ils n'ont pas toujours atteint la perfection harmonieuse de cette statuette.

Dans un esprit analogue, le mouvement est encore plus développé chez les deux chevaux très grands (longs de presque un mètre) qui sont entrés depuis peu dans la collection Eumorfopoulos (pl. 98 A, B). Tous deux sont figurés au moment où ils s'arrêtent brusquement : ils retombent sur leur arrière-train, une jambe de devant s'avance aussi loin que possible, l'autre se soulève. La soudaineté de cette attitude est exprimée de la façon la plus saisissante, sans toutefois porter atteinte à la belle arabesque décorative, toujours dominée par les longues lignes obliques opposées aux courbes hardies de l'encolure et des hanches. Le modelé est frémissant de vie, et comme les statuettes sont d'une taille exceptionnelle, elles produisent un effet étonnant de vérité. La puissance des formes nous donnerait à penser qu'elles appartiennent au début de l'époque T'ang. La matière est une argile claire et très fine ; le coloriage est appliqué sur une couche de blanc comme dans les statuettes que nous connaissons déjà depuis longtemps ; cependant la composition témoigne d'une telle maturité que nous n'oserions guère les dater d'avant l'époque T'ang.

Il existe aussi des statuettes de chevaux où le mouvement de la jambe devient d'autant plus gracieux qu'elle se relève presque jusqu'à la hauteur du nez ; la jambe de derrière fléchit pour permettre ce mouvement un peu forcé ; d'ailleurs l'effet sculptural s'en trouve plutôt affaibli. Une idée plus heureuse est celle qui nous présente le cheval presque assis sur son arrière-train, mais piaffant d'une jambe qu'il relève en crochet. Le cavalier se rejette en arrière et tire sur la bride de toutes ses forces, mais le cheval résiste tout en levant la

tête malgré lui. Deux puissantes obliques, dont l'intersection est à l'endroit de la selle, dominant la composition : l'une est le corps du cheval, l'autre sa jambe de devant plantée sur le sol, qui prolonge pour ainsi dire l'axe du cavalier. Grâce à la netteté de ce contraste, la composition présente un équilibre parfait, une stabilité plastique que n'entament pas la violence et la soudaineté du mouvement représenté. Des sculpteurs occidentaux s'attaqueront plus tard à des groupes analogues dans des statues de bronze de beaucoup plus grande taille : il est douteux qu'ils aient jamais donné au problème une solution aussi harmonieuse et aussi vraie que celle du coroplaste chinois anonyme (pl. 99 B).

Nous trouvons moins réussies au point de vue plastique certaines statuettes de chevaux en plein galop, montés par de petits cavaliers de l'un ou de l'autre sexe. Ce sont des poneys courtauds et trapus qui servaient au jeu de polo et autres exercices : en effet, on constate par exemple que l'écuyère penchée en avant s'apprête à donner un coup du maillet qu'elle brandit (pl. 99 A). Le mouvement a du charme et il est bien saisi, mais on peut se demander si c'est un sujet sculptural, car le cheval semble voler au-dessus du sol et on perd le sentiment de sa masse. Nous ne pouvons nous arrêter ici aux autres échantillons de personnages montés, qui sont d'une variété infinie : il y a, par exemple, des musiciens montés jouant de toutes sortes d'instruments, tambours, flûtes, trompettes, etc., qui exigent des mouvements et des attitudes d'une grande diversité.

Il existe aussi des chameaux portant le chamelier sur leur dos, mais ces bêtes sont plus souvent représentées chargées d'un lourd fardeau sanglé entre leurs bosses, et parées pour accompagner l'âme du défunt dans un voyage plus long que la traversée du désert. Les collections Est-Asiatiques de Stockholm en possèdent deux spécimens fort beaux (pl. 100 A). Ils sont recouverts d'un léger glacis jaune, et ils diffèrent des chameaux en terre cuite d'autrefois par leurs longues jambes grêles et leurs formes gracieuses ; ainsi le chameau lui-même a perdu son aspect massif et rustique pour devenir une bête élégante ! Mais il n'en résulte pas qu'il ait gagné en beauté sculpturale et en caractère ; au contraire, la plupart des chameaux T'ang sont un peu raides ; la tête levée, le nez grimaçant, ils ont l'air peu mobiles. Certes, il est des exceptions heureuses qui ont quelque chose de vigoureux et de direct, mais dans l'ensemble on ne trouvera guère de grandes œuvres d'art parmi ces vaisseaux du désert à longues jambes. Les êtres humains qui les montent prennent facilement un aspect de petits pantins ; bref, c'est un sujet ingrat pour le sculpteur (pl. 100 B).

Ces chameliers appartiennent souvent à la nombreuse catégorie des figurines funéraires de l'époque T'ang dont nous goûtons le naturel, les types pittoresques, les costumes et les occupations étranges, bref, toutes les particula-

rités ethnographiques, mais qui en général n'offrent que peu de valeur artistique. La faveur extraordinaire dont elles jouissent auprès des collectionneurs occidentaux est due bien plus à leurs qualités anecdotiques qu'à leur mérite sculptural. C'est le cas des petites poupées, des danseuses, des musiciens, et aussi d'une foule de petits cavaliers, de chars à bœufs, de porteurs, de palefreniers, etc. Toutes ces petites statuettes de terre cuite témoignent plus ou moins nettement d'une tendance réaliste très prononcée dans l'art T'ang, ainsi que d'une virtuosité technique qui semble n'être pas sans rapports avec la renaissance de la peinture à la même époque. La même tendance se fait d'ailleurs sentir dans la sculpture en pierre de la fin de l'époque T'ang et des siècles suivants : il nous est donc loisible d'y revenir après ce court exposé de la coroplastie contemporaine.

## VII

### LA SCULPTURE APRÈS L'ÉPOQUE T'ANG

Un trait, entre autres, qui caractérise les nouvelles idées apparues dans la sculpture vers le milieu du VIII<sup>e</sup> siècle, c'est qu'on ne se contente plus de représenter les personnages debout ou assis dans l'immobilité : on cherche à exprimer un mouvement plus ou moins extériorisé. La collection de Mme J. D. Rockefeller contient une statue de marbre bien significative à cet égard : c'est un grand Bodhisattva (décapité) qui s'avance avec majesté (pl. 101 A). Sa silhouette très élancée, son mouvement un peu raide, nous rappellent involontairement les saint Jean-Baptiste du Quattrocento marchant dans le désert ; mais il faut reconnaître que le sculpteur chinois a su donner à son personnage un port plus souple, plus élégant, grâce à une légère flexion du corps. Cette statue provient d'un temple voisin de Pao-ting-fou (Tche-li). La même province nous a livré toute une série de statuette en marbre (de moindres dimensions) représentant des Bodhisattvas, des dvārapālas et des moines en haut-relief, presque en ronde bosse, dont certains trahissent la recherche non seulement du mouvement extérieur, mais même de l'expression émotive, du « drame » pour ainsi dire. A cet égard une des plus intéressantes est celle du moine à la tête rasée, qui se tient un peu détourné, les mains jointes sur sa poitrine, la tête rejetée en arrière, le regard au ciel (pl. 102 A). Son attitude semble suggérer un sentiment religieux d'adoration intense, non pas à la façon traditionnelle et un peu compassée, mais avec plus de pittoresque, en larges masses de clair-obscur. Une telle statue est, certes, une surprise dans l'art bouddhique chinois ; elle nous ramène loin de l'Orient vers l'art le plus émotif de l'Europe, vers le gothique finissant ou mieux encore vers l'art jésuite : ce qui augmente encore cette ressemblance, c'est le traitement plutôt pictural du manteau aux plis souples et amples. Il est possible que cette statue

soit postérieure à la fin de l'époque T'ang : il est difficile d'assigner une date certaine aux œuvres du ix<sup>e</sup> ou du x<sup>e</sup> siècle, parce que nous manquons d'échantillons datés de ces années-là.

A en juger par les pièces relativement rares qui nous sont parvenues, la production subit un certain déclin vers la fin de la dynastie T'ang et après sa chute. Celle-ci fut suivie de bouleversements politiques qui sont probablement une des causes générales de ce déclin. De nouveau la Chine se trouva divisée en plusieurs royaumes : mais cette situation ne dura guère qu'un demi-siècle (906-960), et la dynastie Song reprit la domination impériale sur la Chine entière. Mais une autre cause, sans doute d'importance égale, c'est que la faveur et les talents qui s'étaient concentrés sur la sculpture se tournaient de plus en plus vers la peinture, qui désormais va se trouver au premier rang des beaux-arts en Chine. Cette permutation générale entre les arts se trahit non seulement dans les formes nouvelles de composition, dans les tendances quasi impressionnistes que la sculpture semble emprunter à la peinture, mais aussi dans ce fait qu'on utilise maintenant d'autres matières que la pierre et le bronze ; on emploie notamment le bois et la laque, outre le fer, la terre glaise moulée, bref toutes les matières qui permettent d'obtenir avec une facilité relative des effets « pittoresques », et qui reçoivent volontiers l'appoint de la polychromie.

Les premières statues de bois qu'on puisse dater sont deux paires de *dvārapālas* (gardiens de sanctuaire) rapportés de Touen-houang par M. Pelliot et conservés au Musée Guimet de Paris (pl. 103). Nous avons des raisons historiques d'admettre qu'ils sont antérieurs à la fin du x<sup>e</sup> siècle ; leur caractère général semblerait même leur assigner pour date la fin du ix<sup>e</sup>. De ces deux paires de gardiens, la plus grande nous présente le motif traditionnel du *dvārapāla* sous une forme extrêmement dramatique, on peut même dire outrée. Ces guerriers athlétiques semblent frapper du pied en serrant les poings : leur face grimaçante, leurs muscles débordants sont là pour nous convaincre de leur force surhumaine. La cuirasse qui les protège semble être la reproduction exacte de l'équipement militaire contemporain. Leur justaucorps de cuir est lacé par-dessus un long pagne, que le vent effile en pointe par derrière. Les membres inférieurs sont enveloppés dans des sortes de jambières, les épaulettes figurent des masques de lion. Chaque partie du costume est rendue avec la plus grande précision ; sur le pagne de cuir on voit encore une grande partie du dessin floral, très finement peint. Les sculptures de ce type sont un exemple de ce que nous appelons la tendance au style *baroque* qui l'emporte vers la fin de l'époque T'ang et qui, en Chine comme ailleurs, conduira les artistes à sacrifier la forme plastique à la recherche d'effets pittoresques et animés.

Il est certain qu'on fit des sculptures analogues en fer également, quoique



nous n'en puissions dater aucune antérieurement au x<sup>e</sup> siècle de façon certaine. Parmi les plus importants échantillons de ce groupe figurent les deux gardiens le troisième est moderne de Kin-tseu, T'ai-yuan-hien, Chan-si : l'un d'eux (pl. 104) porte sur la poitrine une inscription datée de 1097. Les poses ont quelque chose d'assez théâtral : les personnages semblent marcher à l'attaque en brandissant leurs armes ; leur visage est modelé avec un naturalisme outrancier, leurs vêtements de cuir et de drap épais sont fidèlement rendus ; mais malgré ce réalisme extrême, ces statues ne manquent pas d'une certaine allure monumentale, notamment dans l'assiette solide de leurs pieds sur le sol.

Les sculptures en pierre de l'époque sont en général inférieures à celles qui sont faites en bois, en terre et en fonte ; on dirait que l'habileté technique ne se maintient pas à la hauteur des innovations du style. On rencontre bien, à vrai dire, des compositions assez caractéristiques où le personnage se détache sur un fond traité comme un tableau, figurant une grotte ou une falaise. A ce groupe appartient la grande Kouan-yin du Louvre, ordinairement attribuée à l'époque T'ang ou même à un siècle antérieur (pl. 105 A). Ici le fond se compose d'une montagne étagée en terrasses où l'on aperçoit des bêtes et des hommes. Malgré l'intimité de cette mise en scène, le personnage principal manque de souplesse et de gravité. Les traits un peu aigus, qui donnent au visage la rigidité d'un masque, se retrouvent dans presque toutes les sculptures sur pierre contemporaines. Il n'y a plus trace d'inspiration religieuse ; l'œuvre n'a pas d'autres qualités que celles de sa composition pittoresque et décorative.

Nous trouvons des variantes de ce type contemporaines ou un peu plus tardives : citons une statue de marbre de la Freer Gallery de Washington, datée de 1032, qui représente également une Kouan-yin assise devant un fond de rochers (pl. 105 B). Elle est d'une qualité inférieure à celle du Louvre, mais de conception tout à fait analogue, et ne saurait en être séparée par un grand intervalle de temps. D'autres statues datées du xi<sup>e</sup> siècle sont encore plus raides et encore moins réussies. On dirait que la sculpture bouddhique n'intéressait plus personne dans les territoires des Song méridionaux : peut-être en raison des idées taoïques qui y jouissaient d'une grande vogue, et qui jamais n'inspirèrent les sculpteurs, bien qu'elles fussent la source du sentiment poétique de la nature où s'abreuva presque toute la peinture contemporaine.

Mais en même temps que la sculpture religieuse déclinait dans la région de la Chine soumise à la vieille lignée impériale, on voyait apparaître les signes d'une renaissance artistique dans le nord, où les tribus tartares victorieuses,

les Leao et les Kin, s'étaient installées. On sait que la dynastie Kin établit sa domination sur la Chine septentrionale et centrale en s'emparant de P'ien-leang, capitale des Song (l'actuelle K'ai-fong-fou), en 1126. Après cet événement la famille impériale légitime se retira à Hang-tcheou et y conserva le pouvoir jusqu'à la pénétration mongole au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle. D'après les monuments qui nous sont parvenus, il semble qu'on ait de nouveau consacré beaucoup d'efforts à la décoration des temples au moyen de statues. Un grand nombre de statues provenant des provinces septentrionales, du Chan-si et du Tche-li particulièrement, appartiennent à cette époque. La plupart sont en bois ; on trouve aussi quelques statues en pierre donnant des *nien hao* (ères de règne) de la dynastie Kin, mais elles demeurent nettement inférieures aux meilleures statues de bois, tant par le métier que par le style.

Une collection privée d'Amérique en contient un échantillon bien typique daté de 1158 ; c'est une statue de marbre représentant un moine ou un *lo-han* jouant avec un jeune tigre (pl. 106 B.). Il est censé être assis sur une corniche de la montagne, dans une sorte de grotte dont la partie supérieure est seule figurée. Au-dessus de lui on voit passer sur la falaise, un tigre et un homme qui porte deux corbeilles au bout d'une perche. La tête de l'ermite est presque faite comme un portrait, et son costume est exécuté avec beaucoup de soin, mais dans une manière assez sèche, avec des plis cannelés pour ainsi dire, sans que la moindre ordonnance rythmique lui prête de l'unité ou de l'animation.

Voici un Bodhisattva en marbre blanc poli qui fait en quelque sorte pendant à ce pittoresque ermite (pl. 106 A.). Le personnage, qui a assez d'embonpoint et une tête énorme, est assis à l'orientale sur un haut socle de lotus. Son corps s'incline et se déhanche d'une façon assez prononcée, et ce mouvement de rotation, accusé par le jeu des lignes dans le manteau aux plis étirés, semble animer à leur tour les rinceaux qui revêtent le grand socle d'une parure singulièrement riche. Le thème plastique est au fond basé sur les mêmes principes que ceux de la sculpture italienne au temps du *baroque*, mais celle-ci a rarement réussi des compositions aussi équilibrées et aussi concentrées.

On remarque la même tentative d'atteindre la puissance plastique par des tableaux compliqués et des mouvements recherchés dans plusieurs statues en bois de la même époque, représentant un Bodhisattva assis. L'une d'elles (pl. 107), appartenant à la Ton Ying Company, porte une inscription de la dynastie Kin qui fournit la date 1168, ce qui nous donne une indication chronologique précieuse pour tout le groupe ; de petites différences de style nous permettent de croire que quelques-unes sont antérieures, mais la plupart semblent être postérieures à la statue datée. Il y a aussi dans les détails et la matière employée des variantes auxquelles nous ne pouvons nous arrêter ici,

mais le thème et la pose restent identiques dans un grand nombre de ces statues. Le Bodhisattva est figuré en *mahārājalīlā* ; mais Kouan-yin n'est plus le symbole d'une déité abstraite ; c'est un être purement féminin, assis au bord des flots, écoutant les prières des marins ; pour mieux souligner le sujet, on représente parfois de petits personnages à ses pieds (pl. 110). Ce n'est pas le lieu d'étudier la singulière métamorphose qui transforme Kouan-yin (déité masculine à l'origine, comme tous les Bodhisattvas) en une sorte de divinité féminine : notons seulement que désormais elle fait figure de déesse de la pitié et qu'à ce titre son culte devient extraordinairement populaire. Les trois quarts au moins de la sculpture religieuse de l'époque Song ou Kin représentent Kouan-yin sous son aspect féminin. Au deuxième rang d'importance sont les séries d'arhats (chin. *lo-han*) disciples ou saints du Bouddha.

La statue datée de la Ton Ying Company (pl. 107) n'est pas une des plus belles. Le Bodhisattva aux formes assez plantureuses est assis sur une corniche de rocher, un pied remonté sur le bord de telle façon que le genou soutient le bras étendu ; l'autre pied repose plus bas. C'est la pose typique dite *mahārājalīlā*, mais il faut reconnaître qu'ici elle justifie mal son nom de « délassement royal », car le port du torse est roide et la flexion de la jambe extrêmement forcée. Le visage rond et enfantin, surmonté d'un haut diadème qu'orne comme d'habitude une petite figurine d'Amitābha, montre déjà un type assez tardif.

Le même motif se trouve interprété avec un peu plus d'élégance dans la statue de la collection de Miss Buckingham au Chicago Art Institute (cf. *La Sculpture Chinoise*, pl. 389). L'attitude a plus de liberté et de naturel, parce que le personnage appuie une main sur le sol, ce qui soutient pour l'œil le haut du torse ; celui-ci s'infléchit doucement ; le vêtement doré aux riches ornements semble tomber comme un vrai brocart.

Dans le grand Bodhisattva du musée de Boston l'expression du repos est poussée trop loin : le personnage a l'air tout à fait assoupi (pl. 108). La tête se penche lourdement en avant, et l'énorme corps a l'air de se soutenir péniblement à l'aide du bras vertical. Toutes les traces de sévérité et de raideur ont fait place à un assemblage de formes onduleuses que rehaussent la dorure et la peinture.

Moins banal et d'aspect moins chinois, le Bodhisattva du musée Guimet n'est pas assis en *mahārājalīlāsana*, mais bien les jambes croisées (pl. 109). Il ne porte qu'un grand collier de gemmes, une étroite écharpe fixée à une épaule, et sur les jambes une légère *dhoti*. La tête un peu grosse s'affaisse d'un côté, comme écrasée sous le poids de sa tiare énorme. Une main est rapprochée de la poitrine dans un geste élégant, l'autre est soutenue par la jambe. On rencon-

trerait rarement un Bodhisattva chinois où les mouvements soient indiqués avec plus de charme et où la grâce des formes soit plus voulue; il est fort vraisemblable que l'artiste s'est beaucoup inspiré de modèles indiens, comme en témoigne aussi la légèreté exceptionnelle du costume.

Les Bodhisattvas debout revêtent en général un aspect plus viril, surtout au début de l'époque qui nous occupe (commencement du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle): le musée de Toronto en possède plusieurs échantillons excellents. On dit que dans une de ces statues était encastrée une petite tablette de bois portant une inscription datée de 1106 (pl. 113 B). Les formes ont de la puissance; le port est un peu hautain et même raide; le type du visage, assez large, est, ordinairement, énergique. Tous ces Bodhisattvas sont solidement plantés sur leurs deux pieds dans une pose frontale, une main généralement levée, l'autre abaissée. Le torse, au lieu de s'amincir à la taille, a la même largeur du haut en bas; il est paré seulement d'un collier de bijoux et d'une étroite écharpe attachée en travers; les jambes sont cachées par une longue *dhotī*, retenue à la taille par une ceinture dont les extrémités retombent parfois jusqu'aux pieds. Ces statues imposantes dépassent quelquefois trois mètres de hauteur; elles sont taillées dans d'énormes billots qu'on a creusés par derrière et refermés (pl. 112); elles servaient en effet à conserver des reliques, des textes de sūtras ou autres objets sacrés; on y plaçait notamment des lingots d'or ou d'argent représentant le cœur, des gemmes enfilées sur un cordon figurant les entrailles, des perles qui symbolisaient l'intelligence, les cinq métaux répondant aux cinq éléments, l'encens suggérant la vie spirituelle, enfin des tablettes votives portant le nom du donateur. Les bras sont démontables et parfois diverses pièces complètent la statue, mais dans l'ensemble le personnage avec son costume et ses ornements est taillé d'un seul billot. La forme naturelle du tronc d'arbre, qui demeure respectée dans une certaine mesure, assure la fermeté d'aspect de ces figures; d'autre part, au point de vue décoratif elles sont enrichies par les plis très creux qui accrochent la lumière et par des applications d'or et de couleurs (planche 110).

Mais une matière relativement facile à travailler comme le bois allait amener peu à peu les sculpteurs à représenter des poses d'une plus grande virtuosité. On figura les Bodhisattvas dans des attitudes plus mobiles, penchés de côté ou en avant, comme s'ils écoutaient les invocations de leurs adorateurs, et leurs draperies flottant au vent (pl. 114). La forme proprement sculpturale se trouve ainsi plus ou moins dissoute ou supprimée, cependant qu'on s'efforce de traduire plastiquement des compositions ou des attitudes que la peinture contemporaine a mises à la mode.

Nous en avons des exemples élégants dans les fameux arhats de la série

du temple de Ling-yen (Chan-tong) qu'on a attribuée tantôt aux T'ang, tantôt aux Song, tantôt aux Ming (pl. 116<sup>1</sup>). En examinant de près ces figures un peu criardes, mais extrêmement réalistes, on remarque des détails de draperie caractéristiques de la fin des Song ou de l'époque Kin à laquelle elles doivent effectivement remonter; si elles font un peu l'effet de poupées de cire, il faut en accuser les restaurations postérieures. Cette série de quarante *lo-han* assis, et de grandeur nature, est une des plus remarquables qui existent; non seulement beaucoup de têtes, sculptées d'après nature sans doute, possèdent un grand caractère; mais encore les attitudes, les gestes, les expressions offrent une variété surprenante, et les vêtements sont traités avec un brio extraordinaire. Quoiqu'un peu gâtées par les couches de peinture et les restaurations d'extrémités, il paraît certain que ces figures sont antérieures à l'époque Ming, car leur style s'avère très apparenté à celui des Bodhisattvas dont nous parlions tout à l'heure, lequel est, nous l'avons dit, un style de peintre.

Il est clair que l'hégémonie dans les arts appartenait maintenant à la peinture; les travaux de sculpture étaient de plus en plus abandonnés à des artisans. Beaucoup de sculptures de la fin des Song sont purement décoratives: elles font plus ou moins d'effet grâce à l'élégance souple des poses et des draperies, mais elles n'offrent que bien rarement quelque intérêt plastique. On croirait que la sculpture est arrivée au terme de son développement et qu'elle a épuisé ses forces en tant qu'art indépendant. La suite des temps amènera une sorte de réaction; on renonce au style élégant et « pittoresque », et on rétablit — reprise partielle des anciennes traditions — des formes d'expression plus sévères et plus contenues; mais il faut reconnaître que désormais la sculpture ne jouera plus qu'un rôle secondaire dans l'histoire de l'art chinois.

Parmi les œuvres les plus intéressantes de l'époque Yuan, il faut compter assurément les sculptures taoïques des grottes de Hao-t'ien-kouan, au sud de T'ai-yuan-fou (Chan-si). Exécutées, s'il faut en croire les chroniques locales contemporaines, peu après 1295, elles représentent le philosophe taoïste Pi-yun-sseu, ainsi que des « immortels » moins fameux. Ces personnages assis ou debout ont le plus souvent une pose raide et l'exécution n'est pas de premier ordre; cependant une ou deux compositions nous intéressent par leur conception réaliste et leur caractère très poussé (pl. 117): les plus frappantes à cet égard figurent le vieux Pi-yun-sseu sur son lit de mort; il gît sur un *kang* chinois ordinaire, la tête appuyée sur un cylindre de bois, et habillé de pied en cap comme le sont les moribonds dans la Chine de nos jours. A chaque extré-

(1) Bernd. MELCHERS, *China der Tempelbau: die Lo-chan von Ling Yän Si*, 1924, pp. 39-42.

mité du *kang* un jeune religieux en longue robe se penche sur le vieillard endormi et semble le considérer avec une profonde vénération. Cette scène anecdotique ne se concevrait même pas aux époques antérieures : notons aussi que les têtes de ces personnages présentent un caractère observé avec largeur et naïveté qui dépasse de loin toutes les tentatives d'individualisation que nous avons vues jusqu'ici dans la sculpture religieuse. A l'entrée de l'une des grottes on voit deux gardiens à hautes coiffes dont les vêtements flottent au vent : leurs formes extrêmement puissantes, leurs manteaux tourbillonnants sont parfaitement typiques des tendances du style Yuan. On retrouve les mêmes formes quasi baroques, les « nuages » en tourbillons, sur les bas-reliefs bien connus des portes du Kiu-yong-kouan près de Nan-k'eu ; datés de 1345, ils représentent les quatre Lokapālas. Ils nous confirment dans l'opinion que les sculpteurs Yuan savaient rendre l'effet théâtral sous une forme souvent emphatique et boursouflée mais non dépourvue de puissance (pl. 119 B).

Autre œuvre typique de l'époque : une grande niche (datée de 1318) qui se trouve parmi les grottes de Long-tong-sseu (Chan-tong) ; elle contient un Bouddha assis, flanqué de deux Bodhisattvas, deux moines et deux gardiens. Les personnages sont raides assurément, mais la tête de Śākya-muni, caractérisée avec une certaine recherche d'expression (comme les personnages taoïques de tout à l'heure) est intéressante. Au même groupe il faut rattacher plusieurs statues en ronde bosse qui représentent Śākya-muni méditant dans la solitude ; elles sont encore plus poussées vers le caractère individuel. L'une d'elles (musée de Toronto, pl. 120 B) représente le Bouddha assis sur le sol, la tête reposant sur ses genoux. Il porte un collier de barbe frisée et des moustaches. Son type est hindou, et même caricaturalement hindou : il est d'une laideur terrifiante. Le sculpteur a cherché avant tout le pathétique par le réalisme.

Voici encore une grande statue de laque du Philadelphia University Museum, qui figure le Bouddha dans la même position, non pas en ermite osseux, enlaidi par les privations, mais comme un jeune homme aux traits un peu aigus, au visage hagard ; il s'enveloppe dans un manteau où nous retrouvons immédiatement le goût de l'époque pour les mouvements tourbillonnants (pl. 120 A). Ces statues témoignent évidemment d'une conception toute neuve des vieux thèmes religieux : on les a humanisés à l'extrême ; on en développe l'aspect émotif, on y cherche une expression nouvelle avec des moyens tout autres que le rythme des lignes, et, à plus forte raison, que les *mudrās* rituelles.



Dès que nous arrivons à l'époque Ming, nous voyons le niveau artistique s'abaisser peu à peu; le caractère, purement émotif si l'on veut, mais assez puissant, qui marquait encore certaines œuvres Yuan ne tarde pas à disparaître à son tour. La sculpture bouddhique n'a plus sous les Ming le moindre souffle religieux; si elle présente encore quelques qualités d'art, c'est du côté du réalisme le plus « direct » et non pas même en exprimant une émotion ou un drame. Non que les sculpteurs de l'époque fussent de médiocres artisans; ils obtinrent au contraire des résultats admirables dans le domaine purement décoratif; ce qui leur manqua, c'est une renaissance spirituelle à laquelle ils eussent prêté une expression plastique: on dirait que toute fraîcheur d'inspiration est remplacée par le fonctionnarisme confucéen et le traditionalisme des lettrés, et qu'on apprécie moins les créations des tailleurs de pierre ou des coroplastes que l'habileté technique des porcelainiers ou des émailleurs en cloisonné.

Il n'empêche que la production de sculpture religieuse demeure fort abondante sous les Ming; il serait facile de remplir un volume de leurs statues religieuses en pierre, en bois ou en métal; nous nous bornerons à quelques observations sur des pièces typiques et pour la plupart datées. Sont particulièrement nombreuses les statues en fer figurant les *lo-han* (arhats) au nombre de seize ou davantage: mais ces séries se trouvent pour la plupart dispersées, car on a vendu les statues qui les composaient deux par deux ou isolément à diverses collections privées ou publiques; le musée de Toronto (Canada) en possède plusieurs et aussi le musée de Goteborg (Suède). Parmi les deux statues que reproduit notre planche 121, l'une (B) est datée de 1477. Ces *lo-han* sont figurés assis, couverts de leur longue robe monastique; les têtes ont beaucoup de caractère, une expression presque individuelle; on peut croire que ce sont des portraits d'après nature; et notre impression est la même devant beaucoup de statues de fonte qui représentent également des *lo-han* assis. Il est probable que l'aspect réaliste et presque impressionniste en était à l'origine encore plus frappant qu'aujourd'hui, car la surface était recouverte d'un enduit de papier et de plâtre coloré au naturel; aujourd'hui cet enduit a disparu presque partout, et on ne voit que la surface rugueuse et brunâtre de la fonte. On ne rencontre pas, que je sache, ailleurs qu'en Chine cette association du fer, du papier et de la peinture en vue d'obtenir sans difficulté des effets d'un réalisme tapageur. Parfois le même procédé est appliqué

au bronze : c'est le cas de la statuette un peu moins grande (reproduite pl. 121 C) qui est datée de 1482. Sa matière, plus coûteuse, n'en a pas moins été recouverte de papier et de peinture ; mais ce qui nous étonne encore plus, c'est de trouver dans une figurine religieuse une expression si profane.

Ce sujet des arhats est souvent traité en sculpture sur bois, généralement avec assez de largeur ; les personnages sont composés avec un sens pittoresque qui tire un bon parti de leurs amples manteaux. Nous en reproduisons un (pl. 122) qui étend la main, très certainement pour caresser un tigre (la bête a disparu), en même temps qu'il entr'ouvre les lèvres pour parler ; et un autre occupé à coudre un vêtement. La représentation de la réalité ne saurait être plus fidèle ; le drapé plein de souplesse est traité à la façon des peintres, et on croirait que le sculpteur sur bois n'a fait que traduire des études au pinceau.

Ce réalisme n'est pas toujours d'un goût très sûr ; il est poussé à l'outrance dans le Kouan-ti assis du musée de Toronto par exemple (pl. 123 A). Le personnage est entièrement couvert d'une épaisse couche de laque, et tous les ornements de son armure de cuir, de son manteau de brocart, de ses étonnantes chaussures, etc., sont travaillés en relief dans la laque, puis dorés ou coloriés de vives nuances. Mais ce n'est pas tout : pour rendre la statue encore plus naturelle, on l'a dotée d'une vraie barbe de crin ! Le héros pensif peut donc tordre ses longues moustaches avec la bonhomie d'un vrai général chinois, ou mieux encore, d'un général de théâtre chinois, dont le costume et les gestes demeurent aujourd'hui ce qu'ils étaient sous les Ming, et peut-être même antérieurement.

Par contre, les figurines purement cultuelles, que des raisons évidentes empêchaient de présenter sous une forme aussi réaliste, se figent à l'époque Ming en symboles de plus en plus creux. On y pourrait retrouver une certaine influence du Népal ou du Tibet qui leur impose ce masque traditionnel au long nez droit, à la bouche souriante, au menton pointu ; ce n'est qu'un masque ; on ne retrouve plus cette expression introspective qui revêtait d'une beauté mystérieuse le sourire des Bouddhas d'autrefois. La statuette que notre planche 123 B emprunte à la collection Eumorfopoulos s'élève au-dessus du niveau moyen de la sculpture religieuse contemporaine, et pourtant elle a plutôt le charme d'une poupée que la noblesse d'une image divine. Elle est en bois laqué et colorié, et d'une exécution soignée ; mais l'artiste n'a pas su donner une juste proportion aux mains, qui sont figurées en *dharmacakra mudrā*.

La sculpture religieuse de l'époque réussit encore moins dans l'emploi de la pierre : voici (pl. 121 D) une statue de marbre de la Freer Gallery datée de 1500. C'est un Bodhisattva assis qui ramène ses mains sur la poitrine, mais



non en *mudrā* classique. Le style en est en somme archaïsant. Le personnage est adossé à une haute plaque de marbre qui, au lieu de figurer une auréole comme sous les T'ang, ou encore un fond de paysage tel que nous en avons vu sous les Song, n'est qu'un simple écran orné de fleurs et d'êtres mythiques (empruntés à la légende hindoue ?) Remarquons aussi le haut socle en forme de pagode à trois gradins qui soutient le personnage : il est bien caractéristique de cette époque Ming où la sculpture proprement dite se dessèche pour ainsi dire et se fige dans l'académisme ; il suffit de le rapprocher des socles en forme de double lotus ou de roc naturel pour constater la disparition du sentiment de l'ampleur, du mouvement, de la beauté décorative. C'est devenu un froid ornemanisme architectural qui trouve son emploi sur les terrasses et les balustrades des palais des Ming, mais qui s'applique mal à la sculpture religieuse.

Aussi n'est-ce pas là qu'il faut juger les sculpteurs Ming ; leurs chefs-d'œuvre, ce sont les petites figures de genre — dont le prétexte est religieux ou profane — sculptées dans le bois ou pétries dans la glaise sans trop de minutie, sans trop de détails, de sorte qu'elles nous intéressent par la prestesse de la notation.

On connaît par exemple bon nombre de statuettes de bois, représentant des religieux ou des jeunes gens en costume ordinaire, dont la simplicité, l'observation directe, les attitudes bien rendues ne manquent pas de charme : telle petit Bodhisattva en habits de religieux du musée de Toronto ; ou encore le pleurant, et ce portrait d'une jeune fille haut coiffée (pl. 124). Ces statuettes pleines de sincérité sont à tous égards beaucoup plus captivantes que les statues cultuelles, plus prétentieuses, de la même époque.

Ce que le public connaît le mieux dans la sculpture Ming, ce sont les longues rangées de statues d'animaux et de dignitaires militaires et civils qui bordent l'avenue funéraire des Ming, non loin de Nan-k'ou (Tche-li), au nord de Pékin ; elles datent de 1425-1426 environ. Pour diverses raisons fort étrangères à l'histoire de l'art, elles avaient la réputation, jusqu'à ces dernières années, de représenter l'apogée de la sculpture chinoise en pierre. Des photographies en ont vulgarisé les aspects dans le monde entier et d'innombrables touristes se sont acquittés de ce pèlerinage de rigueur (pl. 125). C'est un excès d'honneur pour ces statues qui ne sont que des agrandissements à l'échelle colossale de bibelots que l'époque Ming aimait à réaliser en porcelaine ou en métal, et qui, assez réussis au point de vue réaliste, ne sauraient prétendre à aucun mérite proprement sculptural. Les grandes dimensions sont loin de leur être favorables ; tout au plus les silhouettes y gagnent-elles un caractère massif qui en impose et passe souvent pour une qualité plastique.

On contemple avec plus de plaisir les lions, fort nombreux à l'époque Ming comme auparavant et par la suite, qui gardent l'entrée des palais ainsi que des sépultures de notables d'un bout à l'autre de la Chine. Les plus beaux sont peut-être les deux énormes lions de bronze qui flanquent le T'ai-ho-men de la Cité Interdite à Pékin : c'est la version classique d'un sujet invariable : le lion gardant le globe solaire, la lionne jouant avec un ou plusieurs lionceaux.

Mais la collection du général Munthe, à Pékin, en possède une variante assez rare (pl. 126 A et B) où les deux bêtes sont pour ainsi dire couchées, surtout la lionne. Elle se roule presque sur le dos en repoussant les lionceaux qui rampent vers elle. Le modelé a une franchise que plus d'un sculpteur fameux pourrait envier ; la largeur des masses d'ombre et de lumière donne une rare puissance à cette composition très chargée, et dans la sculpture baroque de l'époque, c'est une œuvre véritablement originale.

Pour apprécier en toute connaissance de cause les arts plastiques des Ming, nous ne pouvons passer sous silence les bas-reliefs qui ornent copieusement les architectures : balustrades, *p'ai-leou*, etc. (pl. 126, 128). L'activité des constructeurs sous les Ming entraîna une production intensive de ces ornements de pierre, d'un excellent métier traditionnel. Ce qui caractérise la plupart de ces bas-reliefs, c'est plutôt la franchise et l'ampleur que la finesse de sentiment ou la distribution rythmique. Il va sans dire que ce sont toujours les mêmes thèmes : dragons planant dans les nuages ou fendant les flots, guirlandes florales, personnages de légende. Un beau *p'ai-leou* daté de 1584 se dresse encore dans le parc du Tch'ong-jen-sseu, le temple voisin de Si-ngan-fou où l'on découvrit la fameuse stèle nestorienne : il représente assez bien tout un groupe de monuments analogues dont les linteaux sont enrichis en haut-relief : si nous osions emprunter un terme à l'histoire de l'art occidental, nous en qualifierions le style de « Louis XIV ». On l'appréciera à sa juste valeur pour peu qu'on le compare à l'ornementation pauvre et sèche des *p'ai-leou* de la dynastie Ts'ing — une sorte de morne Directoire, du travail d'ébéniste reproduit dans la pierre.

Ce même temple, le Tch'ong-jen-sseu, conservait aussi un grand bassin de marbre que l'on transféra par la suite au temple lamaïque de Si-ngan-fou (pl. 128 B). Il est de dimensions imposantes : il est décoré à l'extérieur de rinceaux floraux en relief aplati mais assez prononcé. Ce décor a de la franchise ; il fait penser à l'art T'ang et pourrait bien dériver d'un motif persan ; mais l'exécution en est sèche et les grecques qui bordent le sommet et le bas du bassin sont tout à fait caractéristiques de l'époque Ming. Ce bassin de marbre, où l'on a cru parfois, mais sans raisons valables, reconnaître les fonts baptismaux des nestoriens, a donc une certaine importance pour l'histoire de

l'art ; il nous montre comment l'époque Ming reprend les thèmes ornementaux de l'époque T'ang, et aussi l'absence totale dans l'art Ming d'une inspiration spontanée et d'un génie nouveau.

Pour résumer brièvement l'évolution de la sculpture de la fin du x<sup>e</sup> siècle à la fin du xv<sup>e</sup>, notons d'abord la décadence graduelle et l'affadissement de la sculpture religieuse monumentale sous les Song proprement dits. En particulier vers la fin de cette époque, c'est-à-dire au moment où les Song méridionaux règnent à Hang-tcheou, la sculpture paraît être éclipsée par la peinture. Mais en même temps on remarque une production de plus en plus abondante de statuaire religieuse dans les provinces septentrionales où les Tartares ont consolidé leur pouvoir ; elle s'exécute le plus souvent en bois, en laque, en terre cuite ; mais il existe aussi, nous l'avons dit, quelques œuvres en pierre non moins caractéristiques de la même époque et de la même région. Ici encore le style de la sculpture paraît devoir beaucoup à la peinture contemporaine ; il recherche avant tout le mouvement, les contrastes d'un large clair-obscur, les effets de « couleur » décoratifs, l'expression des émotions.

Sous les Yuan apparaît un nouvel élément qu'on pourrait peut-être qualifier de mongol : il se manifeste, d'une part, dans un réalisme un peu dur, un peu sec ; d'autre part, dans le goût des ornements surchargés, des draperies pompeuses. Les sculptures religieuses de l'époque ne manquent pas d'une certaine puissance, mais on n'y sent aucune inspiration mystique.

A l'époque Ming, ces tendances ne continueront pas à s'exagérer, car le talent des artistes ne se tournera plus vers l'art religieux ; il se prodiguera en statuettes de bronze, de bois, d'ivoire, de porcelaine qui sont de jolis bibelots ; nous ne connaissons pas de véritable statue de grandes dimensions en bois ou en pierre qui appartienne à cette époque.

# INDEX

---

- acanthé, 36.  
achéménide, *v.* perse.  
Amitābha, 30, 31, 39.  
Ānanda et Kāśyapa, 41.  
animaux symboliques, 9.  
arhats, 77, 78, 82.  
assyrien, 5, 7, 25, 26.  
auréole, 34, 40.
- bactrien, 13, 17, 25.  
Bāmiyān, 35, 36, 37.  
baroque, style — ou jésuite, 74, 75, 77.  
bélier, 1, 2, 16, 70 ; planches I A, 24 D, 25 B.  
Berlin, musées de —, 13, 20 ; planches 20, 34 A, 89 A, B.  
*bhikṣu*, moines, religieux, 39, 74, 81, 84 ; planche 102 A.  
bois, 75.  
bœufs, buffles, 2, 3, 20, 21, 70 ; planches 2, 3, 5, 34 A, B.  
Boston, J. L. Gardner Museum, 15, planche 22 ; Museum of Fine Arts, 41, 48, 57, 58, 66, 78 ; planches 47 B, 81, 82 A, 83, 108.  
Brahma et Indra, 63.  
BRANDT, 115 C, D.  
British Museum, 22, 25.  
BUCKINGHAM, Miss —, 78.  
BURCHARD, Otto, 2 ; planches 1 C, 25 B, 122 B.
- CAMONDO, 2.  
Cernuschi, Musée —, 11, planche 26.  
Chaldée, 7.  
chameaux, 19, 20, 70, 72 ; planches 32, 33 B, 100.  
Chan-si, 34, 43, 49, 76, 77 ; planches 104, 117.  
Chan-tong, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 43, 50, 52, 80, 81 ; planches 6, 9, 15, 72, 73.  
CHAVANNES, É., 12 et n., 34 n.  
Che Houang-ti, 19.  
Che-k'ou sseu, 40, planche 57.  
Chen, 9, 10.  
Chen-si, 49, 56, 59, 62 ; planches 4, 94, 95.  
*chen-tao*, 5, 8, 23.  
chevaux, 14, 16, 17, 19, 20, 68-72 ; planches 4, 5 B, 24 A, B, C, 26 B, 27, 31 A, 33 A, 93, 94, 97, 98, 99.  
Chicago Art Institute, 78.  
chiens, 14, 17, 19, 67, 70 ; planche 25 A.  
chimères, 19, 23-25 ; planches 39-42.  
*Chouei-king-chou*, 5.  
*cintāmaṇi*, 47.  
Cité Interdite, 85.  
confucianisme, 43.  
COOMARASWAMY, A. K., 38.
- DALTON, 25 n.  
DAN, baron T. —, planche 47 C.  
Déroit, musée de —, 48 ; planche 67 B.  
dvārapāla, 29, 48, 49, 62, 75, 76.

- Empire (modes), 21.  
 ETO, 33 n., planche 47 A.  
 EUMORFOPOULOS, 2, 21, 71, 83 ; planche 31 A, 35.  
  
 fer, 75, 76, 82, 83.  
 figures humaines anecdotiques, 13, 17, 21, 73 ; planches 16-20, 29, 30, 35, 36, 99.  
 Fleuve Jaune, 4.  
 Fo-lai-tong, Yun-kang, 38.  
 Fong Houang, planche 10.  
 Fong-sieng-sseu, planche 85.  
  
 GACKENHOLZ, planche 121 c.  
 GETTY, miss A. —, 111 B.  
 glacis, 16.  
 GODARD, A. et Y., 36 n.  
 Göteborg, musée de —, 82.  
 gothique, v. Moyen-âge.  
 grec, gréco-romain, 13, 17, 25, 34, 36, 37.  
 GROSJEAN, 25, 59 ; planche 84 A.  
 GUALINO, 8 ; planche 118 A, B.  
 Guimet, musée —, 75, 78.  
 Gupta, 34.  
  
 HACKIN, J., 36 n.  
 Han, 1, 2, 4-9, 11, 12, 14, 16, 20, 21, 41, 42, 50, 69 ; royaume de Han, 5.  
 Hang-tcheou, 77, 86.  
 Han Po-tong, 55.  
 Hao-t'ien-kouan, 80 ; planches 117-119.  
 HARA, T., planche 82 B.  
 HAYASAKI, planche 88 D.  
 HELLNER, planche 92 A, B.  
*Heou Han chou*, 5.  
 Hiao-t'ang-chan [*et non* Siao], 6, 11.  
 Hien-yang, 4 ; planche 4.  
 Hindou Kouch, 36.  
 Hiuan-tsang, 55.  
 Hiuan-tsong, 54.  
 Ho K'iu-ping, 5, 6, 7 ; planches 4, 5.  
 Ho-nan, 5, 8-10, 22, 25, 39, 40, 43, 52, 59 ; planches 14, 57, 76, 95 B.  
 Hong-ming, 5.  
 Hosokowa, marquis —, 57, planche 88 A.  
 Houang-chouei, 5.  
 Houang Yi, 10.  
 Houo, Paul, planche 3 A.  
  
 Inde, art indien, 31, 34, 35, 40, 42, 50, 55, 61, 69.  
 iranien, v. perse.  
  
 Jouei-tsong, 54.  
  
 Kachgar, 35.  
 K'ai-fong-fou, 77.  
 K'ai Houang, 44, 50.  
*kang*, 80, 81.  
 Kan-sou, 4.  
 Kan-yu-hiang, 26.  
 Kao-tsong, 54, 68, 69 ; planches 94, 95.  
 Kao-tsou, 44.  
 Khotan, 35.  
 Kia-hiang, 7, 10 ; planche 15.  
 Kiang-sou, 25.  
 Kien Yi, 42.  
 K'ieou Sing-kong, 69 ; planche 93 A.  
 Kin, 77, 78, 80.  
*ki-lin*, 23.  
 Kin-tseu, 76 ; planche 104.  
 K'iu-feou, 8 ; planche 9.  
 K'iu-hien, 9 ; planches 10, 11, 12.  
 K'iu-yong kouan, 81.  
 Kizil, 36.  
 Kœchlin, R., planche 24 B.  
 Kong-hien, 40, planche 57.  
 Kouan-ti, 83.  
 Kouan-yin, 31, 48, 76, 78.  
 Kou K'ai-tche, 22.  
 Koutcha, 35.  
 Kusāna, 34.  
 Kuvera, 63.  
  
 Lao-tchong-tong, 39 ; planches 55, 56.  
 LARCADE, 29.  
 LARTIGUE, 6 et n., 22 et n. ; planches 4, 5, 94 A.  
 Leang, 20, 22, 25, 69.  
 Leang Vou-ti, 23, 25, planche 38.  
 Leao, 77.  
 Li, prince —, planche 65 A.  
 Li-kang, 5.  
 Li sseu, 4.  
 Li-yu, 3, 21.  
 lions, 5, 14, 23-25, 63, 69 ; planches 8, 43, 44, 90, 95, 96, 127 A, B.

- Lin-houang, 12.  
 Lin-t'ao, 4.  
 Ling-yen-sseu, 80 ; planche 116.  
*lo-han*, 77, 78, 82.  
 Lo-yang, 4.  
 lokapālas, 32.  
 Long-men, 39 sqq., 44, 59-60, 62-63 ;  
     planches 55, 56, 84, 85.  
 Long-tong-sseu, 81.  
 Loo, C. T. — et Cie, 2, 24, 41 ; planches 30,  
     33 B, 41, 59, 76 B, 100 B, 102 B.  
 Lou Kia, 4.  
 Louvre, 2, 76.  
  
 Maheśvara, 38.  
 Maitreya, 31, 39, 55.  
 Maralbashi, 35.  
 Ma Tcheou, 56.  
 Mathurā, 34, 46.  
 MELCHERS, B., 80 n.  
 MENTEN, 96.  
 MEYER, Mme Eugène —, 53 ; planche 77.  
 Michel-Ange, 60.  
 Ming, 80, 82-86.  
*ming k'i*, 65.  
 Ming-ti, 4.  
 Miran, 35.  
 Mongols, 35.  
 Moyen-âge, 9, 20, 39, 59, 74.  
*mudrās*, 30, 33, 36.  
 MUNTHE, général —, 85 ; planches 102 A, C,  
     126 A, B.  
  
 Nan-hiang-tang, 52 ; planches 76 A, B.  
 Nan k'ou, 81, 84 ; planche 125.  
 Nanda, 38.  
 Nankin, 22, 25 ; planches 37, 38, 43, 45,  
     46.  
 NEDZU, planche 97 B.  
 nestoriens, 85.  
 New-York, Metropolitan Museum, 3 ; plan-  
     che 58.  
 Ngan-king-sseu, 57.  
 Ngan-yang hien, 1, planche 1.  
 Ngan-yi, 6.  
*nien hao*, 42, 44, 50, 77.  
 Okura Museum, Tôkyô, 8 ; planche 8.  
  
 OMURA, 4 n.  
 OPPENHEIM, Henry, 15 ; planches 21, 89 C,  
     91 B.  
 ours, 14-16 ; planches 21-23.  
  
*p'ai leou*, 85 ; planches 126 C, D, 128 A.  
 Pao-king-sseu, 57 ; planches 82 A, B.  
 Pao-ting-fou, 74 ; planche 101.  
*p'ei*, stèles, 26, 40 ; planches 46, 47 C, D,  
     58 A, B, 65 A, B.  
 Pékin, 3, 25, 84, 85.  
 PELLLOT, 55 n., 75 ; planche 103.  
 perse, achéménide, sassanide, iranien, 5,  
     7, 25, 26, 36, 55, 69.  
 Philadelphie ; Pensylvania Museum, plan-  
     ches 66 A, 80, 96 A ; University Museum,  
     23, 24, 52, 53, 56, 68, 81 ; planches 39,  
     40, 41, 64 A, 76 A, 79, 93 A, 120 A.  
 P'ien-leang, 77.  
 PITCAIRN, 122 A.  
 Pi Yun-sseu, 80.  
 P'ong-chouei, 6.  
 pourceaux, 2, 14, 19, 70 ; planche 1 B, C.  
  
 Renaissance, 60.  
 rhinocéros, 19.  
 ROCKEFELLER, Mme John D. —, 48, 74 ;  
     planche 67 A, 101 A.  
 ROTOIRS, baron des —, planches 117,  
     119 A.  
 ROUSSET, planches 84 B, 118 C, D.  
 RUTHERSTONE, 66 ; planche 90 A, B.  
  
 Śākya-muni, 30 sqq., 38, 39.  
 SÉGALEN, 6 et n., 9 n., 10 n., 22 et n. ; plan-  
     ches 10-13, 37 B, 38.  
 SEKINO, 5 n., 6 n., 14 ; planches 19, 94 B,  
     95 A, 104.  
 Siao King, 22, 25, 26, planche 45 ; Siao  
     Sieou, 25, 26, planches 43, 46 ; Siao Tan,  
     25 ; Siao Ying, 22.  
 Siao-t'ang-chan, 6, 11 (*erratum dans le*  
     *texte, lire Hiao-t'ang-chan*), 6, 11.  
 Siddhārtha, 38.  
 Si-ngan-fou, 6, 47, 68, 85 ; planches 47 A,  
     82, 83, 88 A, C, D, 128 B.  
 SIRÉN, *La Sculpture Chinoise*, 4 n., 22 n.,  
     24, 25 n., 33 n., 34 n., 37 n., 41, 49,

- 55 n., 57; phot. et coll., planches 1, 3 B, 6, 8 B, 15, 16, 24, 27, 28, 36, 37 A, 42-46, 48-57, 60-62, 68, 69, 71-75, 85-87, 88 B, 90 CD, 93 B, 95 B, 109, 116, 119 B, 125, 126 CD, 127, 128.
- Si Wang Mou, 11.
- Six Dynasties, 19, 42, 43, 65.
- Song, 22, 33, 69, 75, 78, 80, 84, 86.
- Song-chan, 8.
- Song Fa-tche, 55.
- Song Tch'ao, 55.
- Souei, 44, 48-50, 52, 54, 65 sqq.
- Souei-chouei, 5.
- Sseu-tch'ouan, 8-10, 24; planches 10-12, stèles, 40.
- Stockholm, Collections Est-Asiatiques, 72; planches 1 A, 31 B, 100 A; National-Museum, 10, 11.
- STOCLET, 2, 15; planches 2 A, 23.
- scythe, 10.
- Ta-t'ong-fou, 34.
- T'ai-ho men, 85; planche 117.
- T'ai-yuan-fou, 80; planche 117.
- T'ai-yuan-hien, 76; planche 104.
- T'ai-tsong, 54, 68, 69; planche 93 A.
- TAKAHASHI, planche 78.
- T'ang, 20, 21, 31, 42-44, 46, 54 sqq., 65 sqq., 73, 75, 76, 80, 84-86.
- t'ao-t'ie, 24.
- Tartares, 26.
- Taxila, 36.
- TCHANG, R. P. Mathias —, 22 et n., 23.
- Tch'ang Hiu, 55.
- Tch'ang ling, planche 125.
- Tch'ang-ngan, 4, 43, 47, 55, 57.
- Tchang Pai-ya, 5.
- Tche-li, 43, 50, 62, 74, 76, 84; planches 101, 102, 119 B, 125.
- Tch'en, 22.
- Tcheng-tcheou-fou, 13.
- Tcheou, 1, 2, 3, 47.
- Tch'eu, 43, 48.
- Tch'ong-jen-sseu, 85; planche 128 B.
- Teng-fong, 8, 9; planche 14.
- teou, 3.
- Tibet, 83.
- Tien-long-chan, 44, 46, 49, 60 sqq.; planches 60, 61, 62, 68, 69, 86, 87, 88 B.
- T'ien Pao, 42.
- tigres, 2, 13.
- Ting-tcheou, 46; planche 102.
- T'o chan, 50, 51; planche 72.
- Tôkyô, University Museum, 11, 13, planche 19; Art Academy, 62; planche 88 C.
- Tong Tcheou, 4.
- Tong Wang Kong, 11.
- Ton Ying Company, 77, 78; planche 107.
- T'o-pa, 20.
- Toronto, Royal Ontario Museum, 71, 79, 81-83; planches 34 A, 110, 111 A, 112, 113 A, 114 B, 115 AB, 120 B, 123 A, 124 B.
- TOUAN FANG, 33 n., 48, 66; planche 90.
- Touen-houang, 36, 75; planche 103.
- Tourfan, 35, 36.
- Trois Royaumes, 19.
- Tseu-yun-sseu, 13.
- Ts'i, 22 ssq.; Ts'i du Nord, 43-45, 49.
- Tsi-nan-fou, 13.
- Ts'ien-tcheou, 68; planches 94, 95.
- Ts'in, 3, 4, 13, 14.
- Ts'in-ning-tcheou, 13.
- Tsin-tcheou, 5.
- Ts'ing, 86.
- Ts'ing-ming-men, 4.
- Ts'ing-tcheou-fou, 50.
- Vairocana, 31, 59.
- Vajrapāṇi, 63.
- VOGEL, J. Ph., 34 n.
- VOISINS, G. de —, 22 n.
- VAN DER HEYDT, planches 20, 87 AB.
- Vikings, 26.
- Viṣṇu, 38.
- WALEY, A., 13 n.
- Wan-cheou-chan, planche 127 B.
- Wang Hiuan, 55.
- Wang-yen-cheou, 12.
- WANNIECK, L., 21; planches 34 B, 91 A, 97 A, 99 A.
- Washington, Freer Gallery, 33 n., 76, 83; planches 105 B, 121 D.
- Wei, 4, 21, 33, 35, 38, 42-44, 47, 66, 67.

- Wei, rivière, 6.  
 WEILL, David, 3.  
 Wen Kong, 43.  
 Wen-ti, 22, 23; planche 37 A.  
 WINKWORTH, planche 120 D.  
 WINTHROP, Grenville L., 47; planche 64 B.  
 Worch, planche 120 C.  
 Wou, 7, 8, 10, 11.  
 Wou Heou, 54.  
 Wou-leang-tseu, 9, 11, 13, 16, 24; planches  
     6, 8, 15, 16, 17, 18.  
 Wou Tche-min, 55.  
 Wou-ti, Leang —, 23, 25; planche 38.  
 Wou-ti, Ts'i —, 22, 23, 24; planche 37 B.  
 Yamanaka and Co., 25; planches 32, 36 B,  
     63 A, 70, 101 B, 106 B, 114 A, 124 AC.  
 Yao-houa-men, 25.  
 Ya-tcheou fou, 8.  
 Yen Li-pen, 68.  
 Ying Lien, 6.  
 Yong Lo, planche 125 A, B.  
 Yu-han-chan, 50, 51.  
 Yuan, 80, 81, 82, 86.  
 Yun-kang, 30, 34-37, 44; planches 48-54.  
 Yun-men-chan, 51; planches 73, 74, 75.





# TABLE DES PLANCHES

---

ABRÉVIATIONS. — Les initiales C. E. A. désignent les Collections Est-Asiatiques de Suède.

## PLANCHE

1	A	Tête de béliet. Haut-relief en marbre. Pro- vient de Ngan-yang-hien.	C.E.A., Stockholm.
	B	Pourceau gisant; pouvait être destiné à servir de « poids de manche ». Calcaire blanc.	Coll. Sirén.
	C	Pourceau (ou tigre ?) gisant. Marbre blanc (long. 0 m. 45).	Dr. Burchard, Berlin.
2	A	Buffle. Statuette de bronze.	Coll. Stoclet.
	B	— —	C.T. Loo et Cie.
3	A	Buffle monté par un homme d'armes. Époque Tcheou.	Ex coll. Paul Houo, Pékin. <i>Phot. Sirén.</i>
	B	Taureau couché. Petit bronze provenant du couvercle d'un vase rituel. Époque Ts'in.	Coll. Sirén.
4	A	Cheval foulant aux pieds un ennemi abattu; sépulture de Ho K'iu-p'ing, au nord-ouest de Hien-yang, Chen-si (117 ap. J.-C.).	<i>Phot. Lartigue.</i>
	B	Le même, vu de côté.	—
5	A	Buffle couché. Sépulture de Ho K'iu-p'ing.	<i>Phot. Lartigue.</i>
	B	Cheval couché. — —	—
6		Lion gardien. Vou-leang-tseu, Chantong (147 de notre ère).	<i>Phot. Sirén.</i>
7		Lion gardien. Grande statue de marbre noir à taches brunes (II <sup>e</sup> -III <sup>e</sup> s.).	Coll. Gualino, Turin.

## PLANCHE

8	A	Protome de lion accroupi. Calcaire gris.	Musée Okura, Tôkyô.
	B	Lelion de Wou-leang-tseu (pl. 6) vu de face.	<i>Phot. Sirén.</i>
9	A, B	Personnage gardant un tombeau, vu de face et de dos. Environs de K'iu-feou, Chan-tong.	<i>Phot. Sekino.</i>
10		Pylône de la sépulture de Fong Houang, près K'iu-hien, Sseu-tch'ouan. Daté de 121 de notre ère.	<i>Phot. Ségalen.</i>
11		Partie supérieure d'un des pylônes de la sépulture de Chen, près K'iu-hien, Sseu-tch'ouan.	<i>Phot. Ségalen.</i>
12	A	Frise supérieure et corniche d'un pylône de la sépulture de Chen, K'iu-hien, Sseu-tch'ouan; face sud.	<i>Phot. Ségalen.</i>
	B	Partie supérieure du pylône faisant pendant au précédent; face sud.	—
13	A	Frise supérieure et corniche d'un pylône isolé près de la sépulture de Chen, K'iu-hien, Sseu-tch'ouan.	<i>Phot. Ségalen.</i>
	B	Le phénix ( <i>fong</i> ) sur la face sud d'un pylône de la sépulture de Chen.	—
14	A, B	Deux grands pylônes ornés de bas-reliefs. Environs de Teng-fong, Song-chan, Ho-nan (118 de notre ère).	<i>Phot. Sekino.</i>
15	A, B	Deux grands pylônes ornés de bas-reliefs. Wou-leang-tseu, Kia-hiang, Chan-tong (147 de notre ère).	<i>Phot. Sirén.</i>
16	A	Grande plaque de pierre sculptée de personnages et de dessins floraux. Wou-leang-tseu, Chan-tong.	<i>Phot. Sirén.</i>
	B	Fragment d'un chapiteau en pierre orné d'animaux. Wou-leang-tseu.	—
17	A	Grande plaque de pierre où est représenté un combat livré sur un pont. Wou-leang-tseu.	(D'après un estampage).
	B	Festin chez un noble; ses convives et ses cuisiniers. Wou-leang-tseu.	
18	A, B	Frise de chars et ornements. Wou-leang-tseu.	(D'après un estampage).

## PLANCHE

<b>19</b>		Bas-relief représentant les travaux ménagers.	School of Engineering, Université impériale de Tôkyô. <i>Phot. Sekino.</i>
<b>20</b>		Pierre sculptée provenant d'une chambre funéraire. Personnages montés sur des tigres, musiciens, danseurs et figures mythologiques. Daté de 113 de notre ère.	Coll. Van der Heydt, Staatliches Museum, Berlin.
<b>21</b>		Ours accroupi. Bronze doré (haut. env. 0 m. 16).	Coll. Henry Oppenheim.
<b>22</b>		Deux ours accroupis. Bronzes.	Gardner Museum, Boston.
<b>23</b>		Ours accroupi, vu de face et de dos. Bronze doré (haut. env. 0 m. 16).	Coll. Stoclet.
<b>24</b>	A	Un cavalier. Petit bronze.	Coll. Sirén.
	B	— —	Coll. R. Koechlin.
	C	Cheval. —	Coll. Sirén.
	D	Lampe en forme de béliet debout. Bronze.	—
<b>25</b>	A	Un chien de gard . Terre cuite.	Coll. Sirén.
	B	Lampe en forme de béliet couché. Bronze.	Ex coll. Dr. Burchard.
<b>26</b>	A	Garde funéraire. Statuette de terre cuite, traces de couleurs.	Musée Cernuschi.
	B	Cavalier. —	— —
<b>27</b>		Tête de cheval. Terre cuite (haut. env. 0 m. 25).	Coll. Sirén.
<b>28</b>	A	Animal funéraire fantaisiste. Terre cuite.	Coll. Sirén.
	B	Encrier figurant une tortue. Terre cuite.	—
<b>29</b>		Une jeune femme. Statuette funéraire en terre cuite; traces de couleurs.	Coll. Larcade, Paris.
<b>30</b>		Deux danseuses. Terre cuite, traces de couleurs.	Ex coll. C.T. Loo et Cie.
<b>31</b>	A	Un cheval (les jambes manquent). Terre cuite coloriée.	Coll. Eumorfopoulos.
	B	Dragon enroulé. Terre cuite.	C.E.A. (o. s.).
<b>32</b>		Chameau portant des paniers. Terre cuite, traces de couleurs.	Yamanaka and Co.
<b>33</b>	A	Un cavalier monté et deux chevaux. Terre cuite.	Royal Ontario Museum, Toronto.

## PLANCHE

	B	Chameau. Terre cuite, traces de couleurs.	C. T. Loo et Cie.
34	A	Taureau debout. Terre cuite.	Staatliche Museen, Berlin.
	B	Taureau couché. Statuette en bronze.	Coll. Wannieck.
35		Une femme de qualité en longue robe à fleurs. Terre cuite coloriée.	Coll. Eumorfopoulos.
36	A	Une jeune femme. Terre cuite coloriée.	Coll. Sirén.
	B	Une jeune femme portant un manteau et une longue culotte. Terre cuite.	Yamanaka and Co.
37	A	Chimère. Sépulture de l'empereur Song Wen-ti (décédé en 453) près Nankin.	<i>Phot. Sirén.</i>
	B	Chimère. Sépulture de l'empereur Ts'i Wou-ti (décédé en 493) près Nankin.	<i>Phot. Ségalen.</i>
38		Chimère. Sépulture de l'empereur Leang Wou-ti (décédé en 549) près Nankin.	<i>Phot. Ségalen.</i>
39		Grande chimère ailée provenant d'une sépulture impériale.	University Museum, Philadelphie.
40		Chimère faisant pendant à la précédente (long. environ 2 m. 10).	University Museum, Philadelphie.
41		Chimère ailée provenant d'une sépulture impériale (long. 1 m. 55).	C. T. Loo et Cie.
42		Chimère ailée ; les jambes sont brisées.	Coll. Sirén.
43		Lion ailé. Sépulture du duc Siao Sieou (décédé en 518) près Nankin.	<i>Phot. Sirén.</i>
44		Lion ailé faisant pendant au précédent.	<i>Phot. Sirén.</i>
45	A, B	Deux photographies d'un lion ailé. Sépulture de Siao King, marquis de Wou-ping (décédé en 528) près Nankin.	<i>Phot. Sirén.</i>
46		Stèle commémorative surmontant une tortue. Sépulture du duc Siao Sieou (décédé en 518) près Nankin.	<i>Phot. Sirén.</i>
47	A	Śākya-muni debout sur un socle de lotus, adossé à une grande auréole. Statuette de bronze, datée de 444. Provient de Singan-fou.	Ex collection de M. Eto, Tôkyô.

## PLANCHE

- B Śākya-muni assis sur un socle à quatre pieds, adossé à une auréole en forme de feuille, portant trois petits Bouddhas. Statuette de bronze datée de l'an I de Tsien Wou de la dynastie Ts'i = 494. Museum of Fine Arts, Boston.
- C Stèle votive. Śākya-muni sur le trône de lions flanqué de deux Bodhisattvas debout. Calcaire gris. Date de 457. Coll. baron T. Dan, Tôkyô.
- D Revers de la même stèle. Naissance du Bouddha, les Sept premiers pas. — —
- 48 Intérieur de la grotte II de Yun-kang ; le pilier central. Phot. Sirén.
- 49 A Le Bouddha colossal de Yun-kang figuré dans le « Grand Miracle ». Phot. Sirén.
- B Un Bouddha debout à côté du précédent, la main en *abhaya mudrā*. Yun-kang. — —
- 50 Maitreya en Bodhisattva, assis les jambes en X. Yun-kang. Phot. Sirén.
- 51 Bouddha assis (Śākya-muni?), flanqué de deux Bodhisattvas debout ; niche extérieure. Yun-kang. Phot. Sirén.
- 52 A Le prince Siddhārtha triomphant aux exercices de l'arc et de la lutte. Bas-relief de la grotte VI. Yun-kang. Phot. Sirén.
- B Linteau et ornements de la porte du sanctuaire intérieur de la grotte X. Yun-kang. — —
- 53 Partie supérieure d'un gardien armé d'un trident, et déité à six bras montée sur un oiseau qui tient une perle en son bec (Garuḍa?). Yun-kang. Phot. Sirén.
- 54 A Bodhisattva en méditation (le futur Śākya-muni?). Yun-kang. Phot. Sirén.
- Tête d'un moine en oraison, voisin du Bouddha de la grotte XVIII de Yun-kang. — —
- 55 Niches abritant de petits Bouddhas et Bodhisattvas sur la paroi nord de la grotte dite Lao-tchong-tong, Long-men. L'une d'elles a été consacrée en 509. Phot. Sirén.

## PLANCHE

36		Partie de la paroi septentrionale du Lao-tchong-tong, Long-men. Une des niches date de 523.	<i>Phot. Sirén.</i>
37		Grand Śākya-muni debout, accompagné d'un Bodhisattva. Che-k'ou-sseu, près Kong-hien, Ho-nan.	<i>Phot. Sirén.</i>
38	A	Avers d'une grande stèle votive. Śākya-muni debout flanqué de deux Bodhisattvas. Calcaire gris.	Metropolitan Museum.
	B	Revers de la même. Files de donateurs et Bodhisattva assis dans une niche.	— —
39	A	Avers d'une stèle bouddhique datée de 528.	C. T. Loo et Cie.
	B	Revers de la même.	— —
60	A	Groupe principal de la grotte III de T'ien-long-chan. Bouddha entre deux Bodhisattvas et deux bhikṣus.	<i>Phot. Sirén.</i>
	B	Paroi occidentale de la même grotte. Bouddha assis entre deux Bodhisattvas. Époque des Ts'i du Nord (552-577).	— —
61	A	Bodhisattva et bhikṣu en oraison sur la paroi occidentale de la grotte III de T'ien-long-chan voir la planche précédente).	<i>Phot. Sirén.</i>
	B	Un lokapāla armé d'un trident et un Bodhisattva, grotte X de T'ien-long-chan. Époque des Ts'i du Nord (552-577).	— —
62		Śākya-muni sur le trône de lotus, entre deux Bodhisattvas et deux bhikṣus. Paroi occidentale de la grotte XVI de T'ien-long-chan. Début de l'époque Souei (581-618).	<i>Phot. Sirén.</i>
63	A	Bodhisattva debout sur un socle de lotus. Grès rougeâtre. Daté de 576.	Yamanaka and Co.
	B	Bodhisattva debout. Grès rougeâtre.	Coll. Sirén.
64	A	Bouddha debout sur un haut socle à quatre pieds. Statuette en bronze doré, datée de 537 (h. 0 m. 61).	University Museum, Philadelphia.
	B	Śākya-muni debout. Marbre. Époque Ts'i du Nord.	Collection Grenville L. Winthrop, New-York.

## PLANCHE

63	A	Petite stèle votive. Bodhisattva assis entre deux Bodhisattvas debout; fond d'arbres où volent des apsarās. Marbre. Époque Ts'i du Nord.	Musée du prince Li, Séoul.
	B	Petite stèle votive. Bouddha assis entre deux Bodhisattvas. Fond d'arbres, apsarās tenant des guirlandes. Marbre colorié et doré.	Musée Guimet.
66	A	Un dvārapāla. Statuette de marbre. Époque Ts'i du Nord.	Pensylvania Museum, Philadelphie.
	B	Buste de Bodhisattva. Marbre. Époque Ts'i du Nord.	—
67	A	Grand Bodhisattva debout sur un socle de lotus; lions gardiens (début de l'époque Souei).	Coll. Mme John D. Rockefeller Jr., Detroit.
	B	Kouan-yin debout sur un socle de lotus, calcaire gris, daté de 581.	Musée de Detroit, (É.-U.).
68		Bouddha assis du pilier central de la grotte VIII, T'ien-long-chan. Époque Souei.	<i>Phot. Sirén.</i>
69	A	Dvārapāla de la grotte VIII, T'ien-long-chan. Époque Souei.	<i>Phot. Sirén.</i>
	B	Dvārapāla de la grotte X, T'ien-long-chan. Époque Ts'i du Nord.	—
70		Grand Bodhisattva debout. Marbre.	Yamanaka and Co.
71		Bouddha debout. Marbre (haut. 1 m. 52).	Coll. Sirén.
72	A	Grand Bouddha assis (haut. env. 4 m.) d'une grotte du T'o-chan, Chan-t'ong.	<i>Phot. Sirén.</i>
	B	Bodhisattva debout, et personnages secondaires entourant le Bouddha. T'o-chan. Époque Souei.	—
73		Bodhisattva debout à côté d'une fausse niche. Yun-men-chan, Chan-t'ong. Époque Souei.	<i>Phot. Sirén.</i>
74		Grand Bouddha assis dans une niche. Yun-men-chan. Époque Souei.	<i>Phot. Sirén.</i>
75		Partie supérieure d'un Bodhisattva debout à côté du Bouddha de la planche précédente. Yun-men-chan.	<i>Phot. Sirén.</i>



## PLANCHE

- |           |      |   |  |
|-----------|------|---|--|
| <b>76</b> | A    | Bhikṣu tenant un bouton de lotus. Pro-<br>vient de Nan-hiang-tang, Ho-nan. Cal-<br>caire gris. Grandeur nature (1 m. 65).   | University Museum, Phi-<br>ladelphie.      |
|           | B    | Bhikṣu en oraison. Provient de Nan-hiang-<br>tang, Ho-nan (1 m. 50).  | Ex coll. C.T. Loo et Cie.                  |
| <b>77</b> |      | Bodhisattva tenant un lotus en bouton (ou le<br><i>cintāmaṇi</i> ?). Calcaire gris. Époque Souei.   | Coll. Mme Eugene Meyer<br>Jr., Washington. |
| <b>78</b> |      | Śākya-muni assis, sur un socle, adossé a<br>une grande auréole. Daté de 639. Cal-<br>caire de nuance foncée.  | Coll. Takahashi, Tôkyô.                    |
| <b>79</b> | A, B | Deux Bodhisattvas debout sur des socles<br>de lotus. Calcaire gris.   | University Museum, Phi-<br>ladelphie.      |
| <b>80</b> | A, B | Un religieux debout sur un socle de lotus,<br>tenant un rouleau, vu de face et de dos.  | Pensylvania Museum, Phi-<br>ladelphie.     |
| <b>81</b> |      | Un religieux tenant un chapelet (la tête<br>manque). Marbre blanc.  | Museum of Fine Arts,<br>Boston.            |
| <b>82</b> | A    | Kouan-yin a onze tetes debout dans une<br>fausse niche. Calcaire gris. Provient du<br>Pao-king-sseu, Si-ngan-fou.   | Museum of Fine Arts,<br>Boston.            |
|           | B    | Kouan-yin à onze têtes debout dans une<br>fausse niche. Même provenance (haut.<br>1 m. 20).   | Coll. T. Hara, Sannotani,<br>Yokohama.     |
| <b>83</b> |      | Bouddha (la tête manque) assis sur un<br>socle octogonal. Marbre blanc. Provient<br>de Si-ngan-fou.   | Museum of Fine Arts,<br>Boston.            |
| <b>84</b> | A    | Bodhisattva debout sur un socle de lotus,<br>élevant une fiole dans sa main. Calcaire<br>gris. Provient de Long-men.  | Coll. Grosjean, Pékin.                     |
|           | B    | Bodhisattva debout sur un socle de lotus.<br>Calcaire gris; Long-men.   | Coll. Rousset, Paris.                      |
| <b>85</b> |      | Le Bouddha Vairocana assis sur un socle<br>de lotus, actuellement sur une terrasse<br>découverte de Long-men, autrefois abrité<br>dans une grotte qui faisait partie du<br>Fong-sieng-sseu (haut. 25 m. 80). Ter-<br>miné en 676. | Phot. Sirén.                               |
| <b>86</b> |      | Bodhisattva assis en libre <i>lalitasana</i> sur<br>un haut socle de lotus. Grotte VI, T'ien-<br>long-chan.   | Phot. Sirén.                               |

## PLANCHE

- 87** Bodhisattva en *lalitasana*. Grotte XIV, T'ien-long-chan. *Phot. Sirén.*
- 88** A Śākya-muni assis sur un haut socle de lotus drapé. Marbre blanc (haut. 0 m. 75). Pro- vient de Si-ngan-fou. Coll. Hosokawa, Tōkyō.  
 B Bodhisattva en *lalitasana* sur un socle drap. Grotte XVII, T'ien-long-chan. *Phot. Sirén.*  
 C Jeune fille jouant du luth. Statuette de marbre provenant de Si-ngan-fou. Academy of Fine Arts, Tōkyō.  
 D Bodhisattva assis en pose libre sur un haut socle de lotus. Marbre blanc (haut. 0 m. 53). Si-ngan-fou. Coll. Hayasaki, Tōkyō.
- 89** A, B Une paire de dvārapālas. Calcaire gris. Époque T'ang. Coll. Van der Heydt, Staat- liches Museum, Berlin.  
 C Buste d'un petit dvārapāla. Grès. Époque T'ang. Coll. Henry Oppenheim.
- 90** A, B Deux lions gardiens d'un petit autel pour le culte privé qui figurait dans la collec- tion Touan Fang. Bronzes datés de 593. Coll. feu Ch. Rutherford, Bradford.  
 C, D Deux lions gardiens qui formaient l'em- base de chambranles. Calcaire gris, époque Souei. Coll. Sirén.
- 91** A Jeune élégante. Terre cuite, traces de cou- leur. Époque Souei. Ex coll. Wannieck.  
 B Un individu tenant un jeune chien. Terre cuite, traces de couleur. époque Souei. Coll. H. Oppenheim.
- 92** A, B Deux jeunes élégantes. Terre cuite, traces de couleur. Époque Souei. Coll. J. Hellner, Stock- holm.
- 93** A Un destrier de l'empereur. T'ai Tsong et l'officier K'ieou Sing-kong. Sépulture de l'empereur construite en 637. Bas-re- lief en calcaire gris (1 m. 68 × 2 m. 22). University Museum, Phi- ladelphia.  
 B Un destrier de l'empereur au grand galop, bas-relief de la même série. Si-ngan-fou. *Phot. Sirén.*
- 94** A Partie supérieure d'un cheval dragon ailé (*long-ma*) de la sépulture de l'empereur Kao-tsong (décédé en 683). Ts'ien- tcheou, Chen-si. *Phot. Lartigue.*  
 B Cheval sellé ornant la même sépulture. *Phot. Sekino.*

## PLANCHE

- |            |      |  |                                   |
|------------|------|--|-----------------------------------|
| <b>95</b>  | A    | Lion accroupi, sepulture de l'empereur Kao-tsong. Ts'ien-tcheou, Chen-si.  | <i>Phot. Sekino.</i>              |
|            | B    | Lion accroupi, sépulture du fils de Kao-tsong décédé en 675. K'ong-lin, Yen-tche-hien, Ho-nan.                               | <i>Phot. Siren.</i>               |
| <b>96</b>  | A    | Lion se mordant une patte de derriere. Statuette de marbre. Époque T'ang.  | Pensylvania Museum, Philadelphie. |
|            | B    | Lion détournant la tête. Statuette de marbre (haut. 0 m. 17). Époque T'ang.  | Louvre.                           |
| <b>97</b>  | A    | Cheval debout, hennissant. Terre cuite colorée. Époque T'ang.  | Ex coll. Wannieck.                |
|            | B    | Cheval piaffant. Terre blanche, colorée et vernissée par endroits. Époque T'ang.   | Coll. Nedzu, Tôkyô.               |
| <b>98</b>  | A. B | Deux chevaux sellés dans des attitudes rétives. Grandes statuettes de terre cuite, traces de couleur. Époque T'ang.          | Coll. Eumorfopoulos.              |
| <b>99</b>  | A    | Jeune femme jouant au polo sur un poney au galop. Terre cuite, traces de couleurs.   | Ex coll. Wannieck.                |
|            | B    | Soldat caracolant. Terre cuite, traces de couleurs.  | Coll. Menten, Zürich.             |
| <b>100</b> | A    | Chameau chargé, un singe sur le dos. Terre cuite à glacis jaune.   | C.E.A., Stockholm.                |
|            | B    | Chameau monté par un Turc. Terre cuite, traces de couleur.   | C.T. Loo et Cie.                  |
| <b>101</b> | A    | Bodhisattva s'avancant (la tête manque). Provient d'un temple voisin de Pao-ting-fou, Tche-li (haut. 1 m. 85). Marbre blanc. | Coll. Mme John D. Rockefeller.    |
|            | B    | Bodhisattva sur un socle de lotus (la tête manque). Faisait pendant au précédent. Époque T'ang.                              | Yamanaka and Co.                  |
| <b>102</b> | A    | Bhikṣu en oraison. Marbre blanc. Provient probablement de Ting-tcheou, Tche-li.  | Coll. général Munthe. Pékin.      |
|            | B    | Bodhisattva debout sur un socle de lotus. Marbre blanc. Provient de Ting-tcheou.   | C. T. Loo et Cie.                 |
|            | C    | Dvārapāla en draperies flottantes. Marbre blanc. (Provient de Ting-tcheou.)  | Coll. général Munthe.             |

## PLANCHES

<b>103</b>		Dvarapāla en armure, le corps portant sur une jambe. Provient de Touen-houang. Bois richement polychromé. x <sup>e</sup> siècle ?.	Mission Pelliot. Musée Guimet.
<b>104</b>		Lokapāla. Grande statue en fonte, datée de 1097. Kin-tsen, T'ai-yuan-hien, Chan-si.	<i>Phot. Sekino.</i>
<b>105</b>	A	Kouan yin en <i>mahārājalilā</i> sur un rocher (H. 1 m. 13). Calcaire gris. Époque Song.	Louvre.
	B	Kouan-yin sur un rocher au bord des eaux (H. 0 m. 74). Marbre. Daté de 1032.	Freer Gallery. Washington.
<b>106</b>	A	Bodhisattva assis sur un haut socle orné de rinceaux (H. 0 m. 72). Marbre blanc.	Yamanaka and Co.
	B	Lohan assis sur une grotte (H. 0 m. 91). Marbre blanc. Daté de 1195 (époque Kin).	— —
<b>107</b>		Kouan-yin assise en <i>mahārājalilā</i> sur un rocher (H. 1 m. 63). Bois richement colorié et doré. Daté de 1158 (époque Kin).	Ton Ying Company.
<b>108</b>		Kouan-yin en <i>mahārājalilā</i> . Statue en bois plus grande que nature, traces de couleurs.	Museum of Fine Arts, Boston.
<b>109</b>		Bodhisattva assis à l'orientale. Statuette de bois coloriée et dorée.	Musée Guimet (o. s.).
<b>110</b>		Deux Bodhisattvas debout. Bois richement colorié et doré. Époque Kin (xii <sup>e</sup> siècle).	Royal Ontario Museum, Toronto.
<b>111</b>	A	Kouan-yin en <i>mahārājalilā</i> au bord des flots, des orants à ses pieds. Époque Kin.	Royal Ontario Museum.
	B	Kouan-yin assise sur un rocher ; religieux en adoration. Daté de 1299. Époque Yuan. Calcaire gris.	Coll. Miss A. Getty, Paris.
<b>112</b>	A, B	Bodhisattva. Statue en bois dépassant 3 mètres ; polychromée et dorée. Vue de face et de dos.	Royal Ontario Museum, Toronto.
<b>113</b>	A	Bodhisattva assis. Bois de saule, traces de couleur et de dorure.	Coll. Eumorfopoulos.
	B	Bodhisattva. Cette statue renfermait, dit-on, la date 1106. Bois polychromé.	Royal Ontario Museum.
<b>114</b>	A	Kouan-yin debout dans une pose incurvée. Bois, traces de couleur. Époque Kin.	Ex coll. Yamanaka and Co.

## PLANCHE

	B	Bodhisattva debout dans une pose incurvée. Bois, ornements dorés appliqués. Époque Kin.	Royal Ontario Museum, Toronto.
113	A, B	Deux <i>lo-han</i> assis, appartenant à une série des « Seize lohan ». Grès rougeâtre. Fin de l'époque Song.	Royal Ontario Museum, Toronto.
	C, D	Deux <i>lo-han</i> assis. Calcaire gris, traces de couleur. Époque Kin ou Yuan.	Coll. Geheimrat Brandt, Berlin.
116	A, B	Deux <i>lo-han</i> du Ling-yen-sseu.	Phot. Sirén
117	A	Intérieur de la grotte VII de Hao-t'ien-kouan, près T'ai-yuan-fou, Chan-si. Statues d'Immortels des taoïstes. Fin du XIII <sup>e</sup> siècle.	Phot. Baron des Rotours.
	B	Intérieur de la grotte XI de Hao-t'ien-kouan : trois Immortels et leurs serviteurs.	— —
118	A, B	Tête venant d'une grotte de Hao-t'ien, Ho-nan, vue de face et de côté (H. 0 m. 42).	Coll. Gualino, Turin.
	C, D	Deux têtes d'Immortels : même provenance (H. 0 m. 33).	Coll. Rousset, Paris.
119	A	Une partie de la voûte de la grotte VII, Hao-t'ien-kouan.	Phot. Baron des Rotours.
	B	Un lokapāla accompagné de deux démons. Bas-relief de la porte du Kiu-yong-kouan, près Nan-k'ou, Tche-li. Daté de 1345.	Phot. Sirén.
120	A	Śākya-muni figuré en ermite barbu, méditant. Laque sèche dorée. Époque Yuan.	University Museum, Philadelphia.
	B	Śākya-muni figuré en ermite jeune. Marbre. Époque Yuan.	Royal Ontario Museum, Toronto.
	C	Kouan-yin en <i>lalitāsana</i> . Bronze. Époque Yuan.	Coll. E. Worch, Berlin.
	D	Bodhisattva assis. Calcaire gris. Époque Yuan.	Coll. Winkworth, Londres.
121	A, B	Deux <i>lo-han</i> assis. Statues de fonte avec traces de couleur ; datées de 1477.	Musée des Arts décoratifs, Göteborg, Suède.
	C	<i>Lo-han</i> assis. Bronze, traces de couleur ; daté de 1482.	Coll. Gackenholtz, Berlin.

## PLANCHE

	D	Bodhisattva assis sur un socle élevé. Calcaire gris, traces de couleurs. Daté de 1500.	Freer Gallery of Art, Washington.
122	A	<i>Lo-han</i> assis. Le tigre manque. Bois, traces de couleur. Epoque Ming.	Coll. Pitcairn. Philadelphie.
	B	<i>Lo-han</i> cousant son vêtement. Bois.	Ex coll. Dr. Burchard. Berlin.
123	A	Kouan-ti assis sur un banc. Bois laqué, colorie et dore. Epoque Ming.	Royal Ontario Museum, Toronto.
	B	Bouddha assis, en <i>dharmacakramudra</i> . Bois laqué.	Coll. Eumorfopoulos
124	A	Jeune femme haut coiffée. Bois polychromé.	Yamanaka and Co. Londres.
	B	Jeune moine. Bois, traces de couleurs.	Royal Ontario Museum, Toronto.
	C	Un pleurant. Bois, traces de couleurs.	Yamanaka and Co. New-York.
125	A, B	Dignitaires militaires et civils de l'avenue du Tch'ang-ling, sépulture de l'empereur Yong-lo (décédé en 1424). Nan-k'ou, Tche-li.	Phot. Siren.
	C, D	Chameau couché et éléphant debout de la même sépulture.	— —
126	A, B	Deux petits lions faisant pendants. Calcaire gris.	Coll. général Munthe, Pékin.
	C, D	Socles sculptés ornés d'un <i>ki-lin</i> et d'un lion, du grand <i>p'ai-leou</i> marquant l'entrée du Tch'ang-ling (vers 1426).	Phot. Siren.
127	A	Lion gardien devant le T'ai-ho-men, Pékin. Bronze.	Phot. Siren.
	B	Lion placé devant un temple du Wan-cheou-chan, près de Pékin.	— —
128	A	Grand <i>p'ai leou</i> orné, avec deux gardiens : terrains du Tch'ong-jen-sseu, Si-ngan-fou, où se trouvait autrefois la stèle nestorienne. Daté de 1584.	Phot. Siren.
	B	Grand bassin de marbre, ornements floraux en relief : conservé autrefois au Tch'ong-jen-sseu et aujourd'hui au temple lamaïque de Si-ngan-fou.	— —

## ERRATA DES PLANCHES

---

Planches 32, 36 B, 63 A, 70, 101 B, 106 B, 114 A, 124 A, C, au lieu de *Yamanaka Company*, lire : *Yamanaka and Co.*

Planche 47 A, au lieu de *Collection...*, lire : *Ex collection.*

Planche 47 C, au lieu de *Dr. T. Dan*, lire : *baron T. Dan.*

Planche 67, lire : *Calcaire gris daté de 581* sous la légende du n° 67 B : Kouan-yin debout, etc.

Planche 88 A, au lieu de *Coll. Hayasaki*, lire : *Coll. marquis Hosokawa.*

Planche 95 A, au lieu de *Phot. Sirén*, lire : *Phot. Sekino.*

Planche 120 D, au lieu de *Winkroth*, lire : *Winkworth.*

# TABLE DES MATIÈRES

---

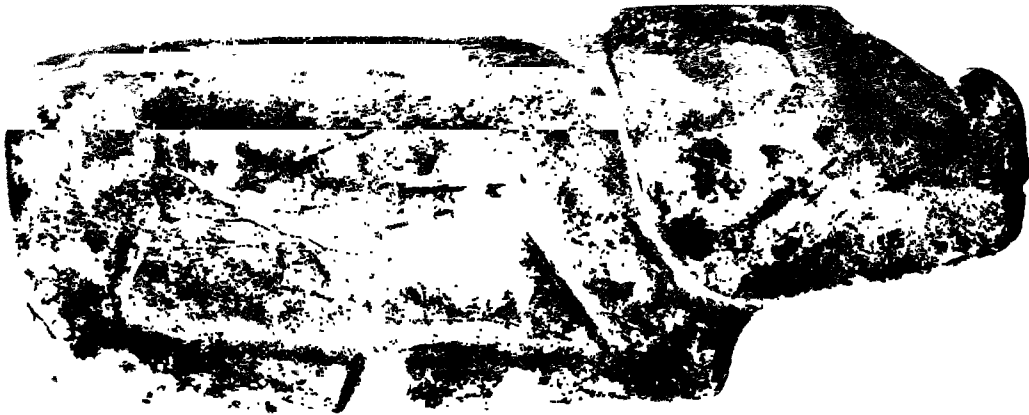
	Pages
I. — La sculpture de l'époque Ts'in et de l'époque Han . . . . .	1
II. — Statues funéraires et terres-cuites des Six Dynasties . . . . .	19
III. — La sculpture bouddhique de l'époque des Wei du Nord . . . . .	28
IV. — La sculpture bouddhique des époques Ts'i du Nord et Souei . . . . .	43
V. — La sculpture bouddhique de l'époque T'ang . . . . .	54
VI. — Sculpture animalière et statuettes en terre cuite des époques Souei et T'ang . . . . .	65
VII. — La sculpture après l'époque T'ang . . . . .	74
INDEX . . . . .	87
TABLE DES PLANCHES . . . . .	93
ERRATA DES PLANCHES . . . . .	106



ACHEVÉ D'IMPRIMER  
LE TRENTÉ NOVEMBRE MIL NEUF CENT VINGT-NEUF  
PAR L'IMPRIMERIE ARRAULT ET C<sup>IE</sup>, A TOURS,  
POUR LES ÉDITIONS G. VAN OEST, PARIS ET BRUXELLES.  
PLANCHES HORS TEXTE EN HÉLIOTYPÉ  
DE A. FAUCHEUX ET FILS, A CHELLES.



A



B



C

- A. Tête de béliér. Haut-relief en marbre. Provient de Ngan-yang-hien.  
*C. E. A., Stockholm.*
- B. Pourceau gisant; pouvait être destiné à servir de « poids de manche ».  
Calcaire blanc, *Coll. Sirén.*
- C. Pourceau (ou tigre ?) gisant. Marbre blanc (long 0 m. 45).  
*Dr. Burchard, Berlin.*





A



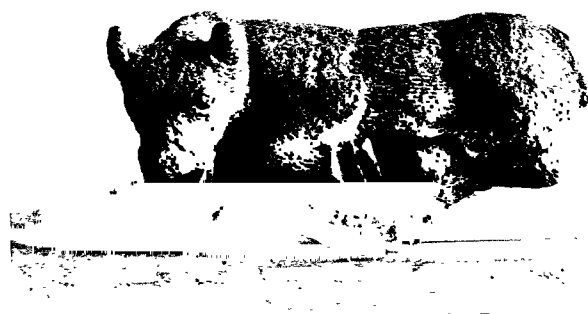
B

A. Buffle. Statuette de bronze. *Coll. Stoclet.*  
B. Buffle. Statuette de bronze *C. T. Loo et Cie.*





A



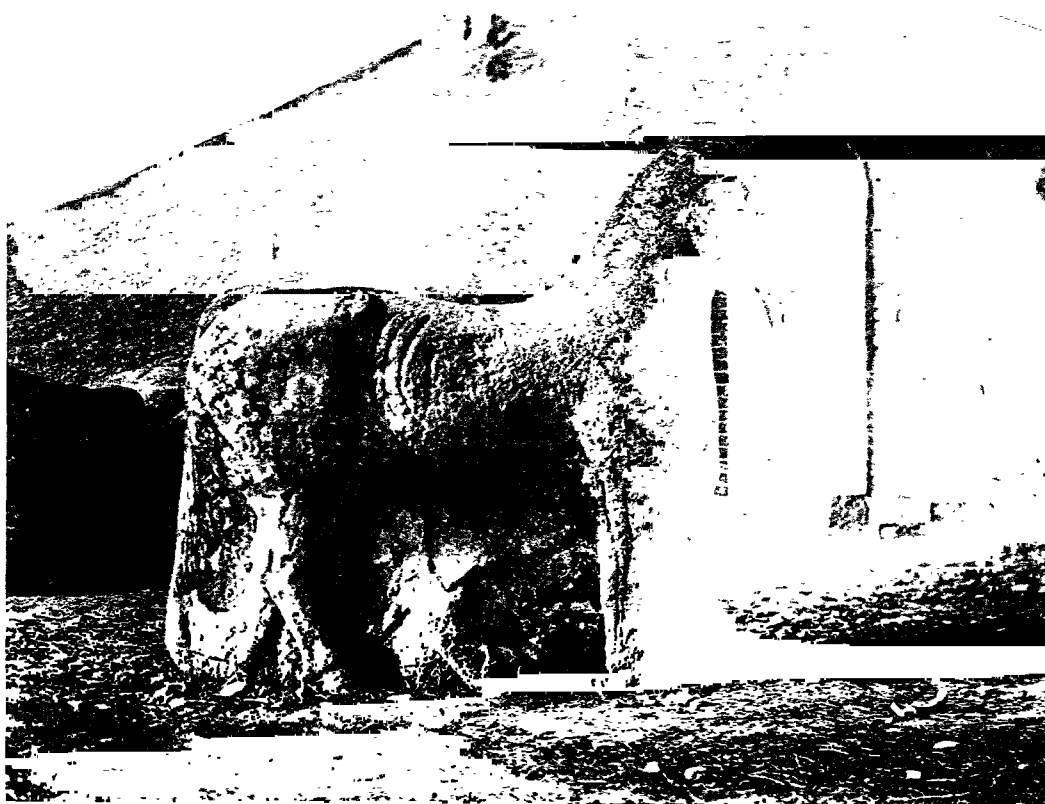
B

A. Buffle monté par un homme d'armes. *Ex coll. Paul Houo, Pékin. Phot. Sirén.*  
(Le petit personnage, détaché de sa monture figure actuellement dans la collection David Weill.  
B. Taureau couché. Petit bronze provenant du couvercle d'un vase rituel.  
*Coll. Sirén.*





A



B

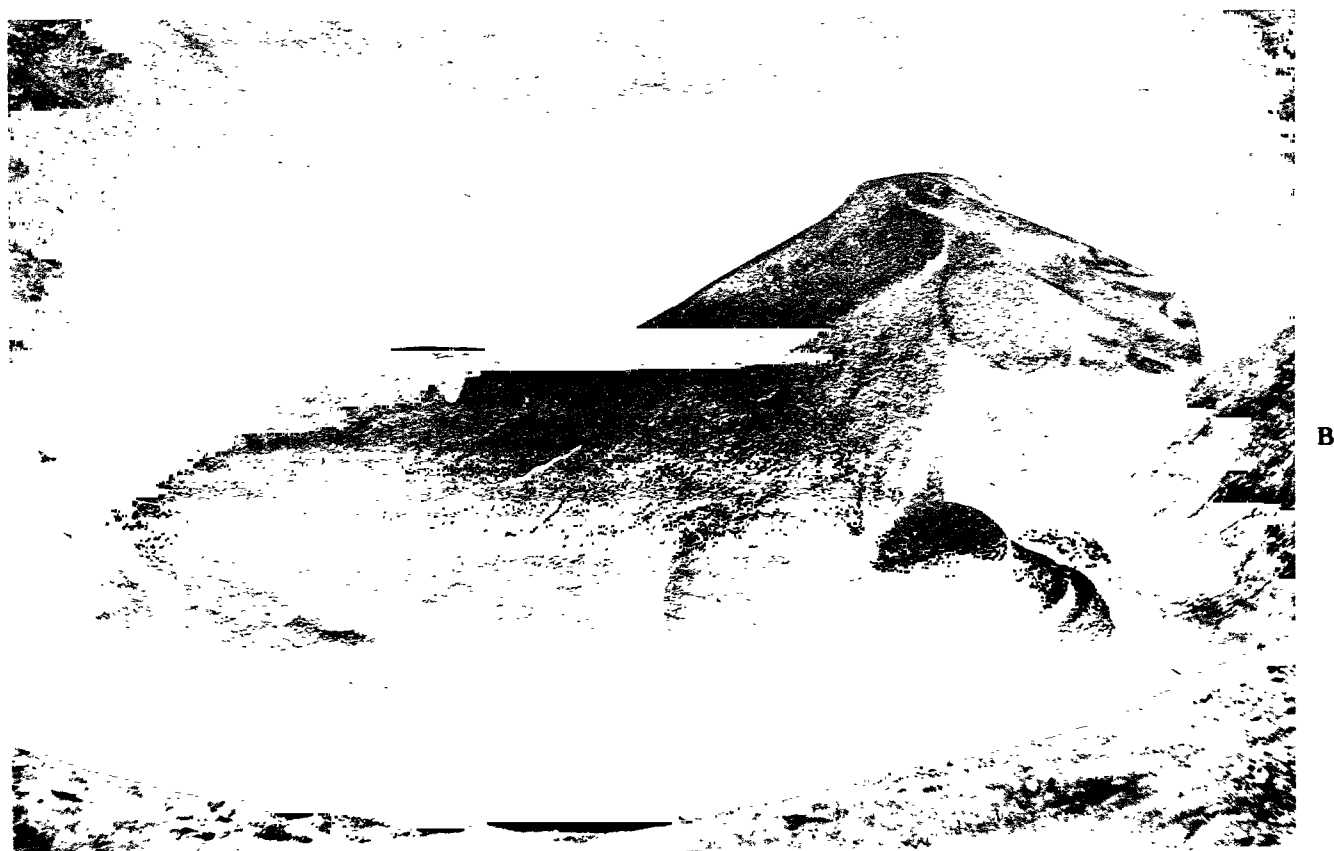
A. Cheval foulant aux pieds un ennemi abattu ;  
sépulture de Ho K'iu-p'ing, au nord-ouest de Hien-yang, Chen-si.

B. Le même, vu de côté.

*Phot. Lartigue.*







A. Buffle couché. Sépulture de Ho K'iu-p'ing.  
B. Cheval couché. Sépulture de Ho K'iu-p'ing.

*Phot. Lartigue.*





Statue d'un lion. Wou-leang-tseu, Chan-tong (147 de notre ère). *Phot. Sirén.*





Lion gardien. Grande statue de marbre noir à taches brunes. Coll. Gualino, Turin.





A



B

A. Protome de lion accroupi. Calcaire gris. *Musée Okura, Tôkyô.*  
B. Le lion de Wou-leang-tseu (pl. 6) vu de face. *Phot. Sirén.*

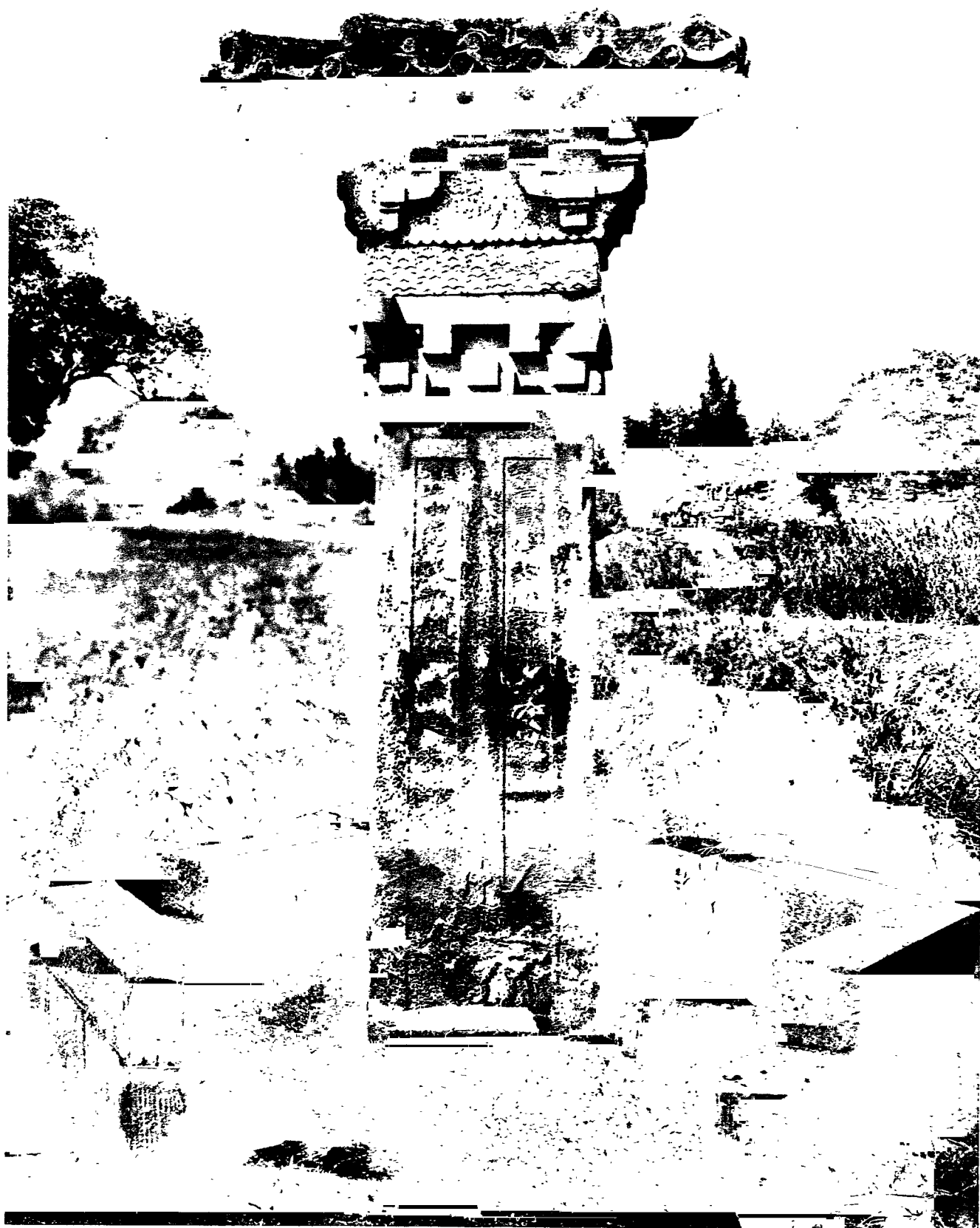






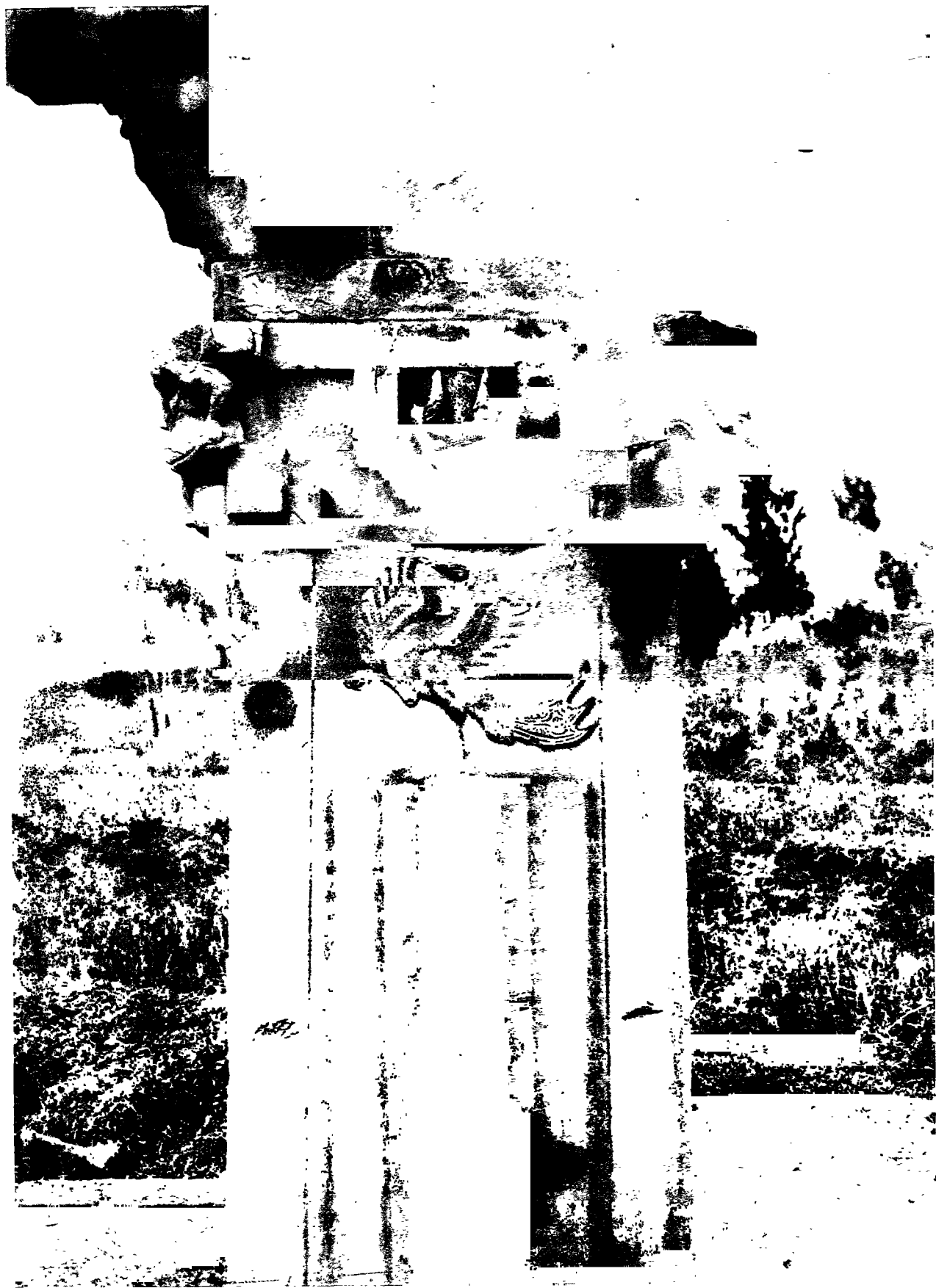
A, B. Personnage gardant un tombeau, vu de face et de dos.  
Environs de K'iu-feou, Chan-tong. *Phot. Sekino.*





Pylône de la sépulture de Fong Houang, près K'iu-hien, Sseu-tch'ouan.  
Daté de 121 de notre ère. *Phot. Ségalen.*





Partie supérieure d'un des pylônes de la sépulture de Chen, près K'iu-hien, Sseu-tch'ouan.  
*Phot. Ségalen.*





A



B

A. Frise supérieure et corniche d'un pylône de la sépulture de Chen,  
K'iu-hien. Sseu-tch'ouan; face sud.

B. Partie supérieure du pylône faisant pendant au précédent; face sud.  
*Phot. Ségalen.*







A

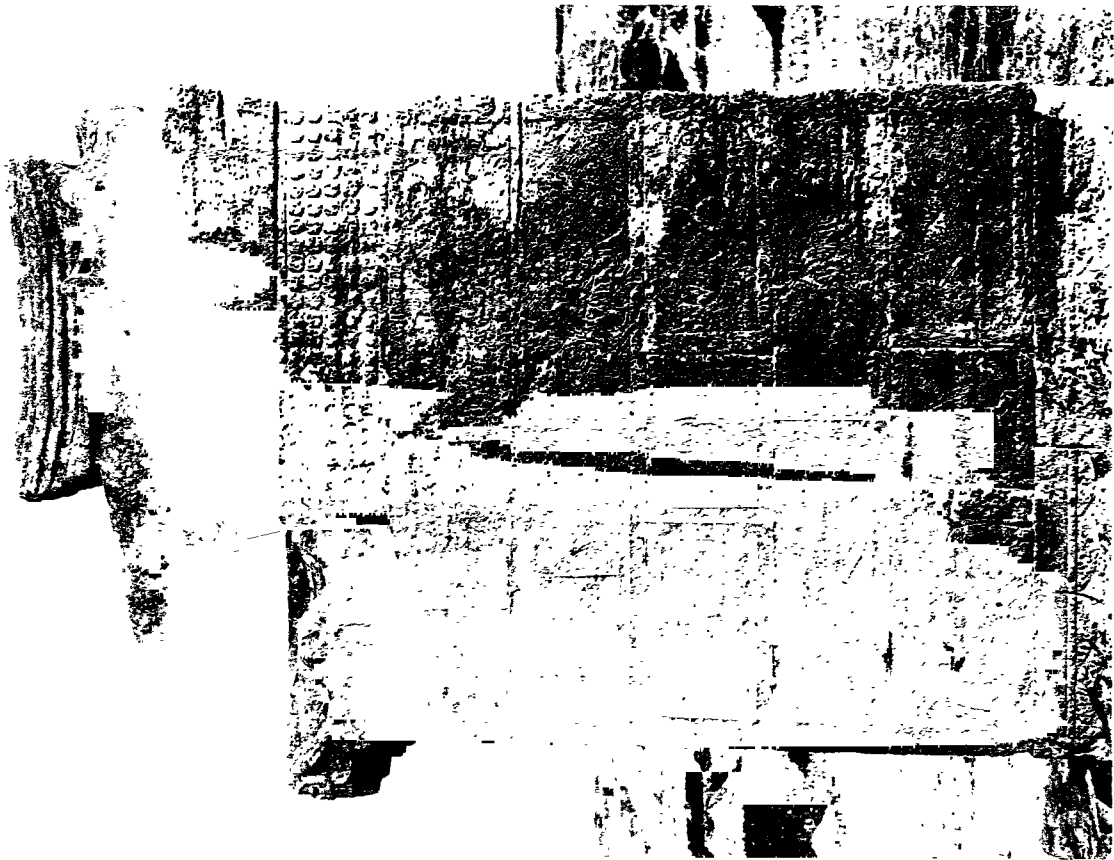


B

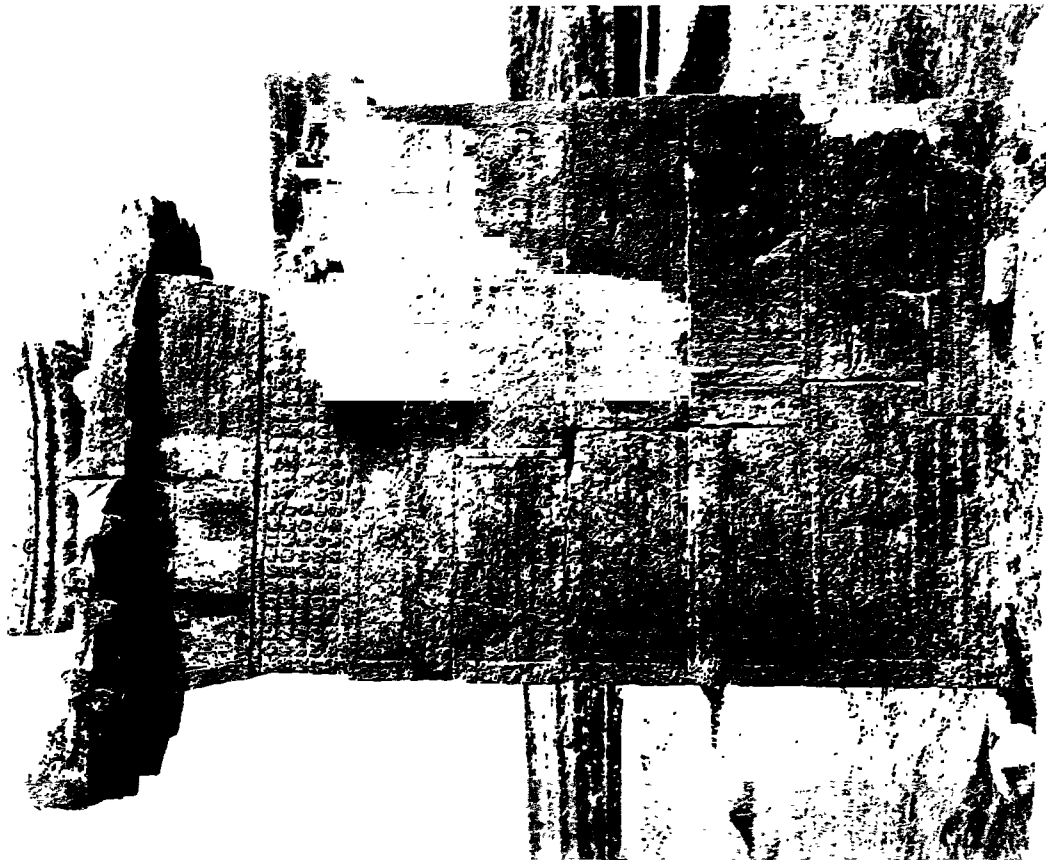
A. Frise supérieure et corniche d'un pylône isolé près de la sépulture de Chen, K'iu-hien, Sseu-tch'ouan.

B. Le phénix (*fong*) sur la face Sud d'un pylône de la Sépulture de Chen  
*Phot. Ségalen.*





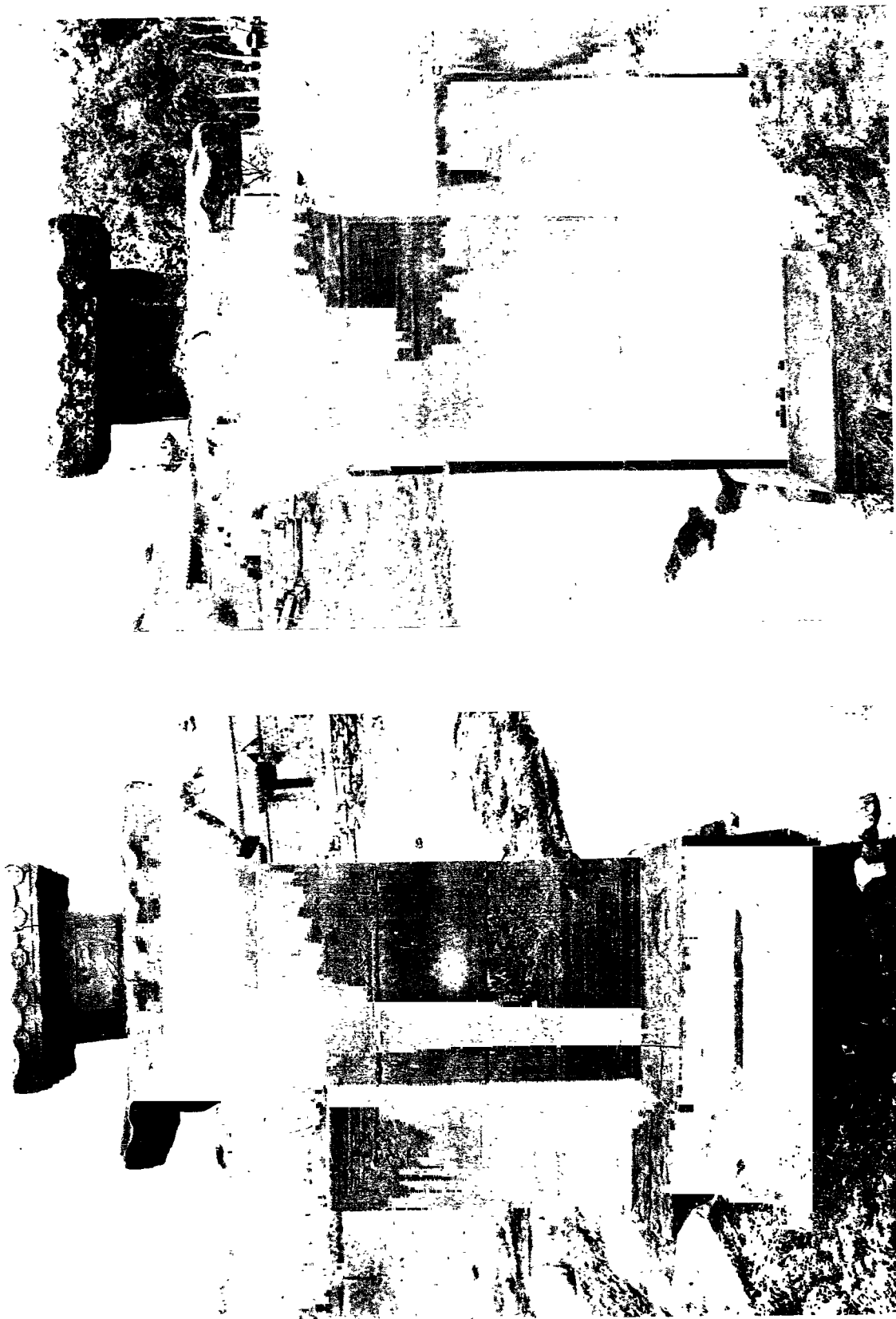
A



B

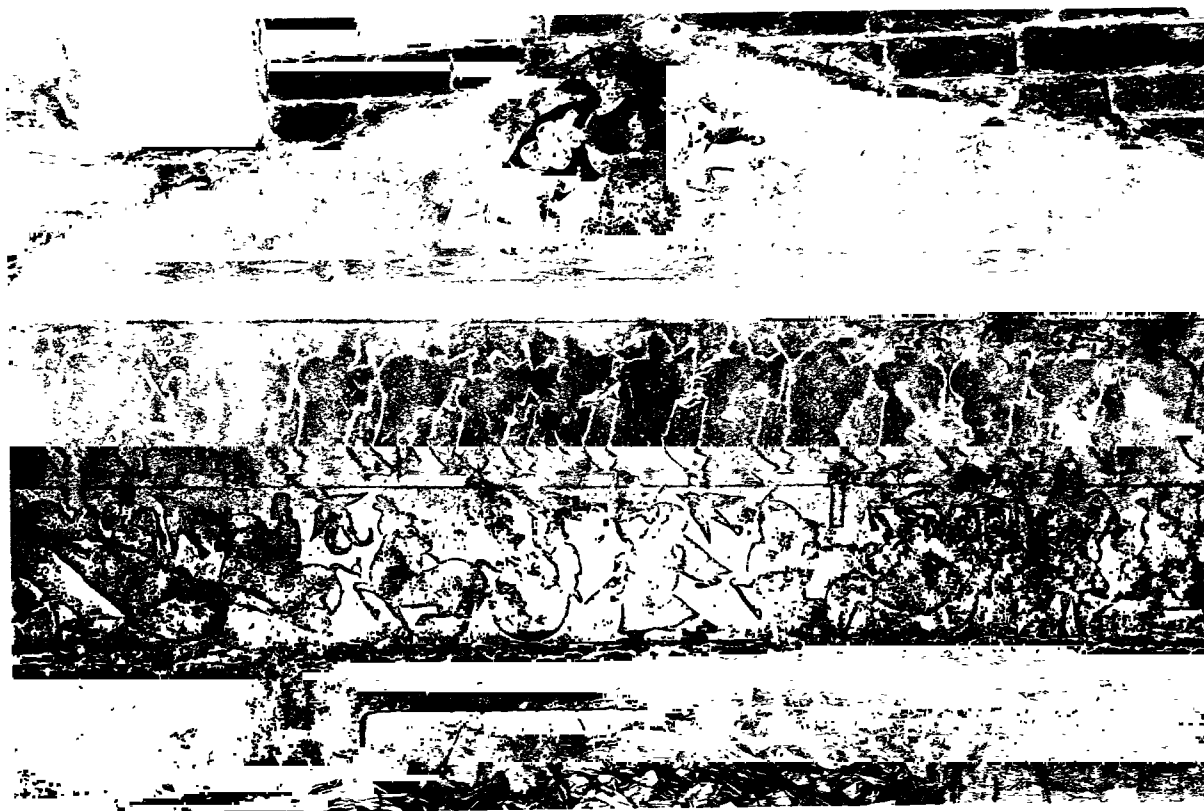
A, B. Deux grands pylônes ornés de bas-reliefs  
Environs de Teng-fong, Song-chan, Ho-nan (118 de notre ère). *Phot. Sekino.*



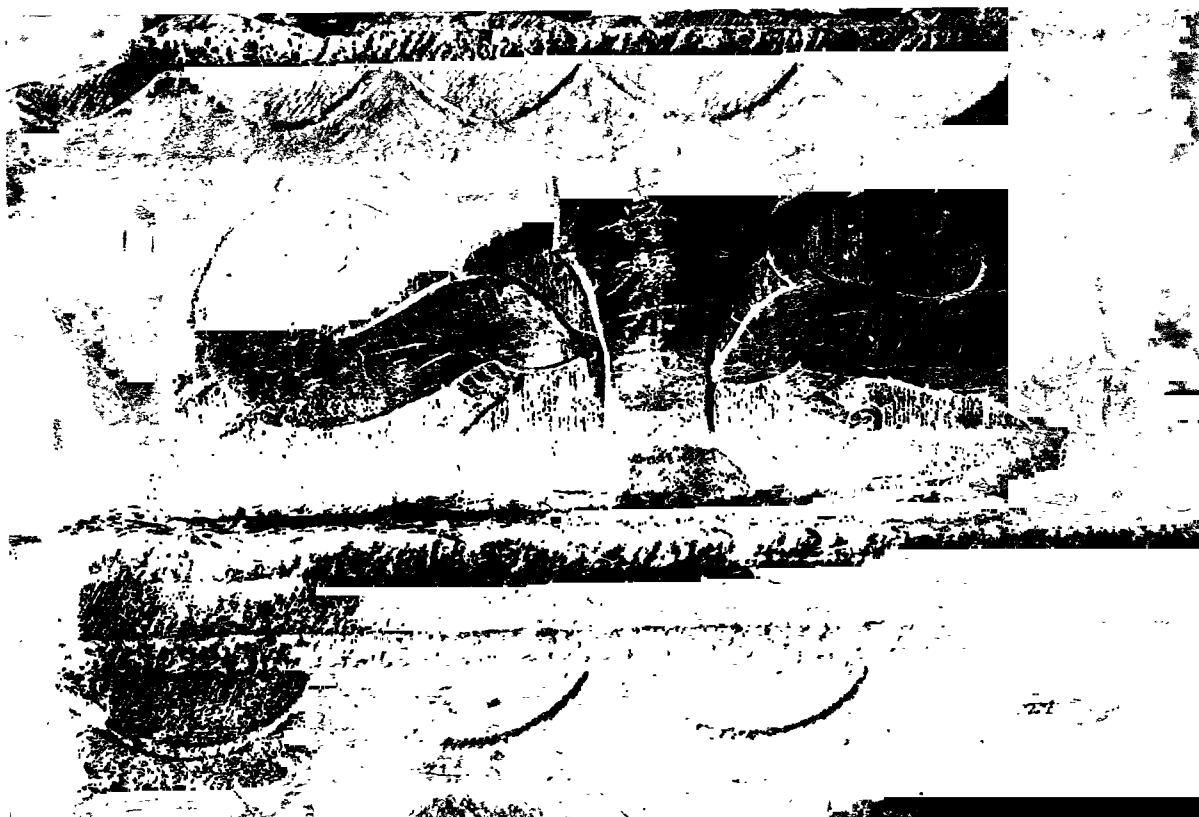


A, B. Deux grands pylônes ornés de bas-reliefs, Wou-leang-tseu, Kia-kiang, Chan-tong (147 de notre ère). *Phot. Sirén.*





A



B

A. Grande plaque de pierre sculptée de personnages et de dessins floraux.  
Wou-leang-tseu, Chan-tong.

B Fragment d'un chapiteau en pierre orné d'animaux. Wou-leang-tseu.  
*Phot. Sirén.*







A



B

- A. Grande plaque de pierre où est représenté un combat livré sur un pont.  
Wou-leang-tseu.
- B. Festin chez un noble, ses convives et ses cuisiniers. Wou-leang-tseu.  
*D'après des estampages.*





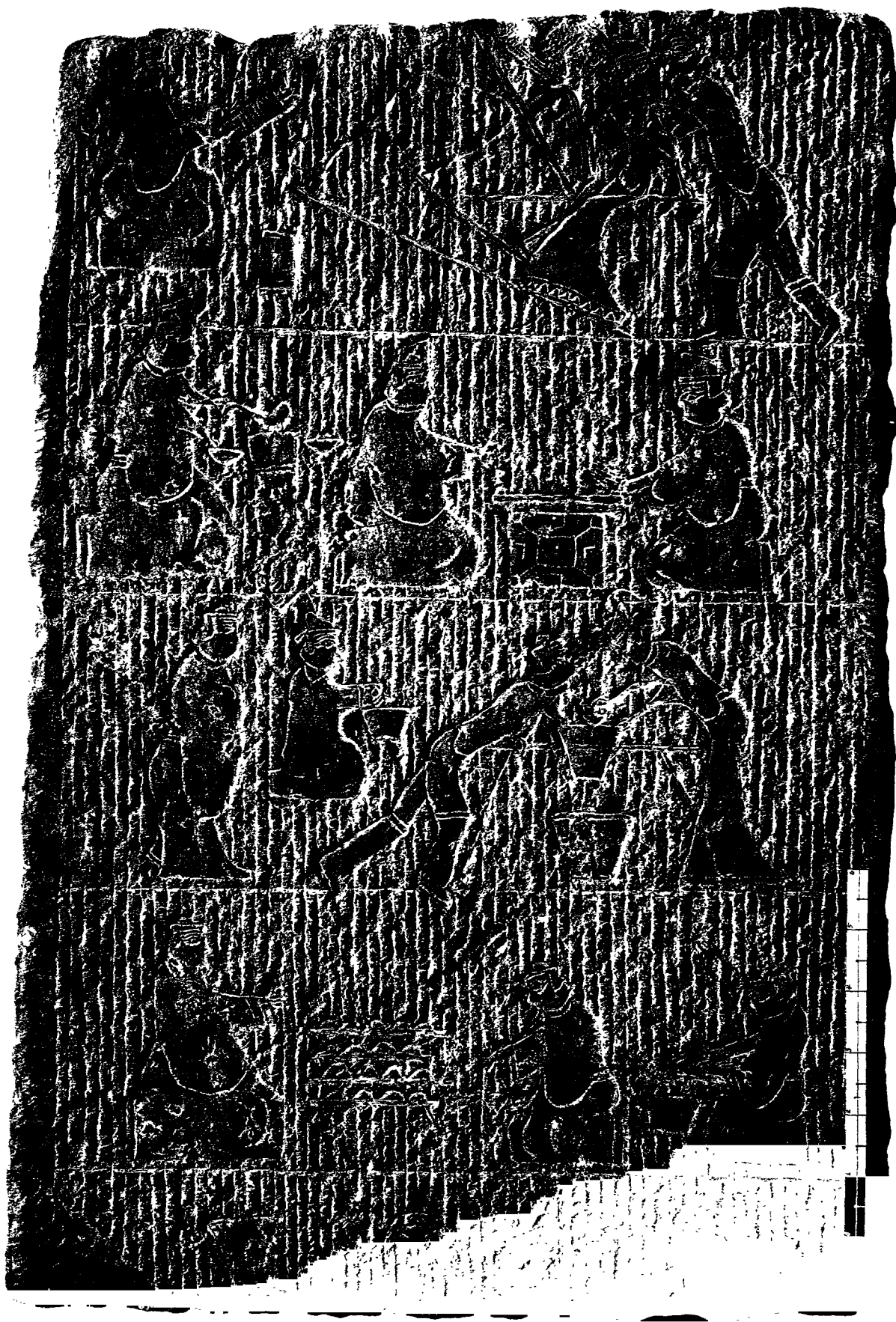
A



B

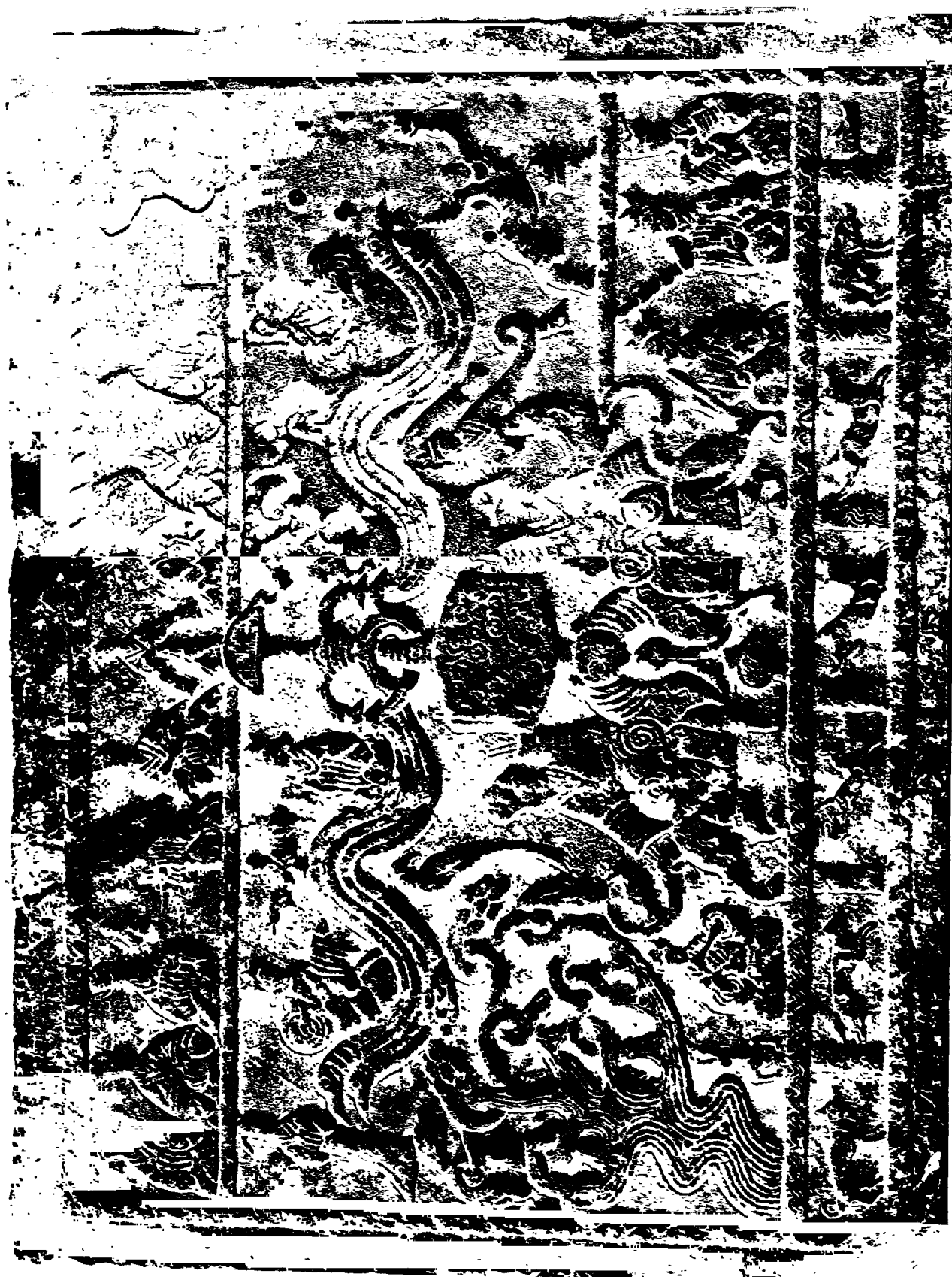
A, B. Frise de chars et ornements. Wou-leang-tseu. D'après un estampage.





Bas-relief représentant les travaux ménagers.  
*School of Engineering, Université impériale de Tôkyô. Phot. Sekino.*





Pierre sculptée provenant d'une chambre funéraire.  
Personnages à cheval sur des tigres, musiciens, danseurs et figures mythologiques. Daté 113 de notre ère.  
*Coll. Van der Heydt, Staatliches Museum, Berlin.*







A, B. Ours accroupi. Bronze doré (haut. environ 0 m. 16). Coll. H. Oppenheim.





A



B

A, B. Deux ours accroupis. Bronzes. Gardner Museum, Boston.





A



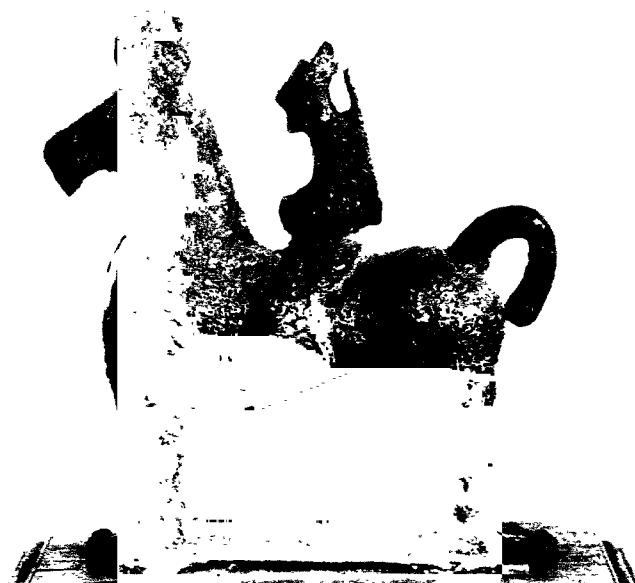
B

A. B. Ours accroupi, vu de face et de dos. Bronze doré (haut. environ 0 m. 16).  
*Coll. Stoclet.*





A



B



C



D

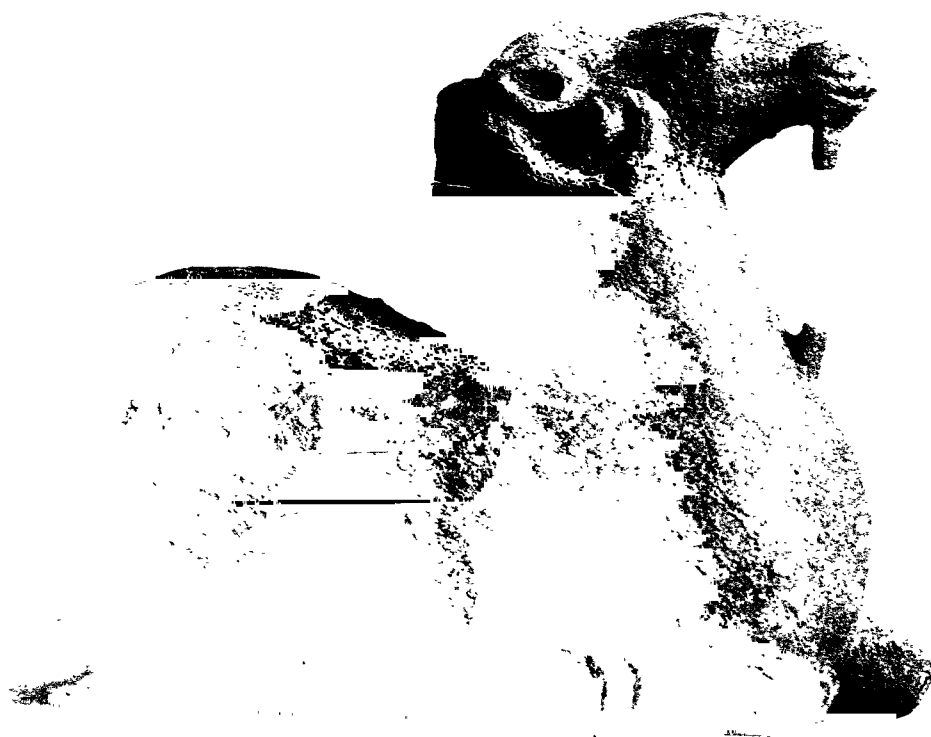
- A. Un cavalier. Petit bronze, *Coll. Sirén.*  
B. Un cavalier. Petit bronze. *Coll. Koechlin.* — C. Cheval. Petit bronze. *Coll. Sirén.*  
D. Lampe en forme de bélial debout. Bronze. *Coll. Sirén.*







A



B

A. Un chien de garde. Terre cuite. *Coll. Sirén.*  
B. Lampe en forme de bœuf couché. Bronze. *Ex coll. Dr. Burchard.*





A



B

A. Garde funéraire. — B. Cavalier.  
Statuettes de terre cuite, traces de couleurs. *Musée Cernuschi.*



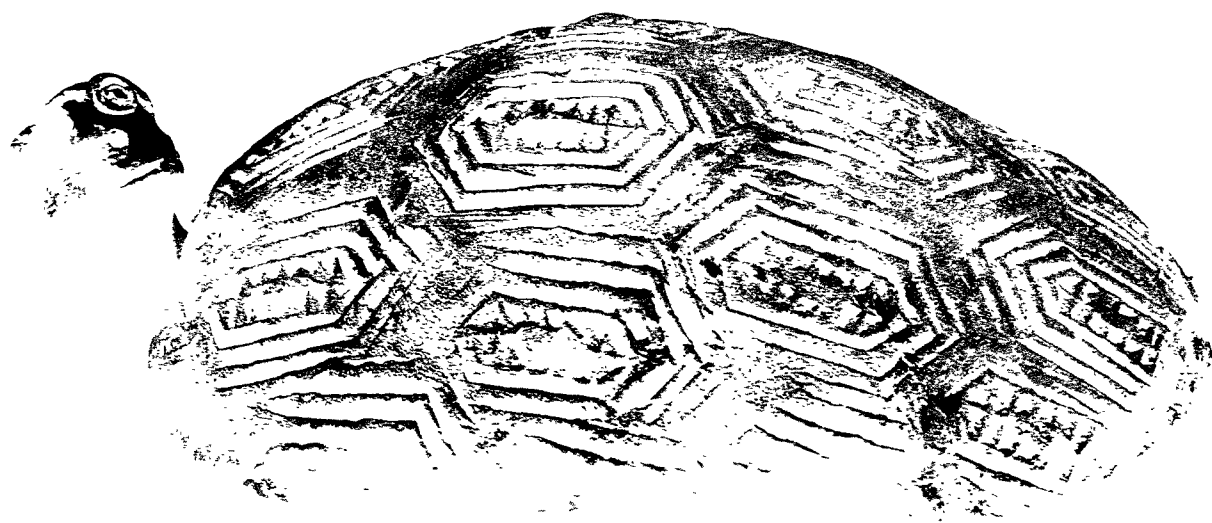


Tête de cheval. Terre cuite (haut. env. 0 m. 25). Coll. Sirén.





A



B

A. Animal funéraire fantaisiste. Terre cuite.

B. Encrier figurant une tortue. Terre cuite.

*Coll. Sirén.*







Une jeune femme. Statuette funéraire en terre cuite; traces de couleurs.  
*Coll. Larcade, Paris.*





Deux danseuses. Terre cuite, traces de couleurs. *Ex coll. C. T. Loo et Cie.*





A



B

A. Un cheval (les jambes manquent). Terre cuite coloriée. *Coll. Eumorphopoulos.*  
B. Dragon enroulé. Terre cuite C. E. A. (O. S.).





Chameau portant des paniers. Terre cuite, traces de couleurs. *Yamanaka Company.*







B



A

A. Un cavalier monté et deux chevaux. Terre cuite. *Royal Ontario Museum, Toronto.*  
 B. Chameau. Terre cuite, traces de couleurs. *C. T. Loo et Cie.*





B



A

- A. Taureau debout. Terre cuite. *Staatliches Museum, Berlin.*  
B. Taureau couché. Statuette en bronze. *Coll. Wannieck.*





Une femme de qualité en longue robe à fleurs. Terre cuite colorée.  
*Coll. Eumorfopoulos.*





A

B

A. Une jeune femme. Terre cuite colorée. *Coll. Sirén.*  
B. Une jeune femme portant un manteau et une longue culotte. Terre cuite.  
*Yamanaka Company.*







A



B

A. Chimère. Sépulture de l'empereur Song Wen-ti (décédé en 453) près Nankin.  
*Phot. Sirén.*

B. Chimère. Sépulture de l'empereur Ts'i Wou-ti (décédé en 493) près Nankin.  
*Phot. Ségalen.*





Chimère. Sépulture de l'empereur Leang Wou-ti (décédé en 519) près Nankin.  
*Phot. Ségalen.*





Grande chimère ailée provenant d'une sépulture impériale.  
*University Museum, Philadelphie.*





Chimère faisant pendant à la précédente (long. environ 2 m. 10).  
*University Museum, Philadelphia.*







Chimère ailée provenant d'une sépulture impériale (long. 1 m. 55). C. T. Loo et Cie.





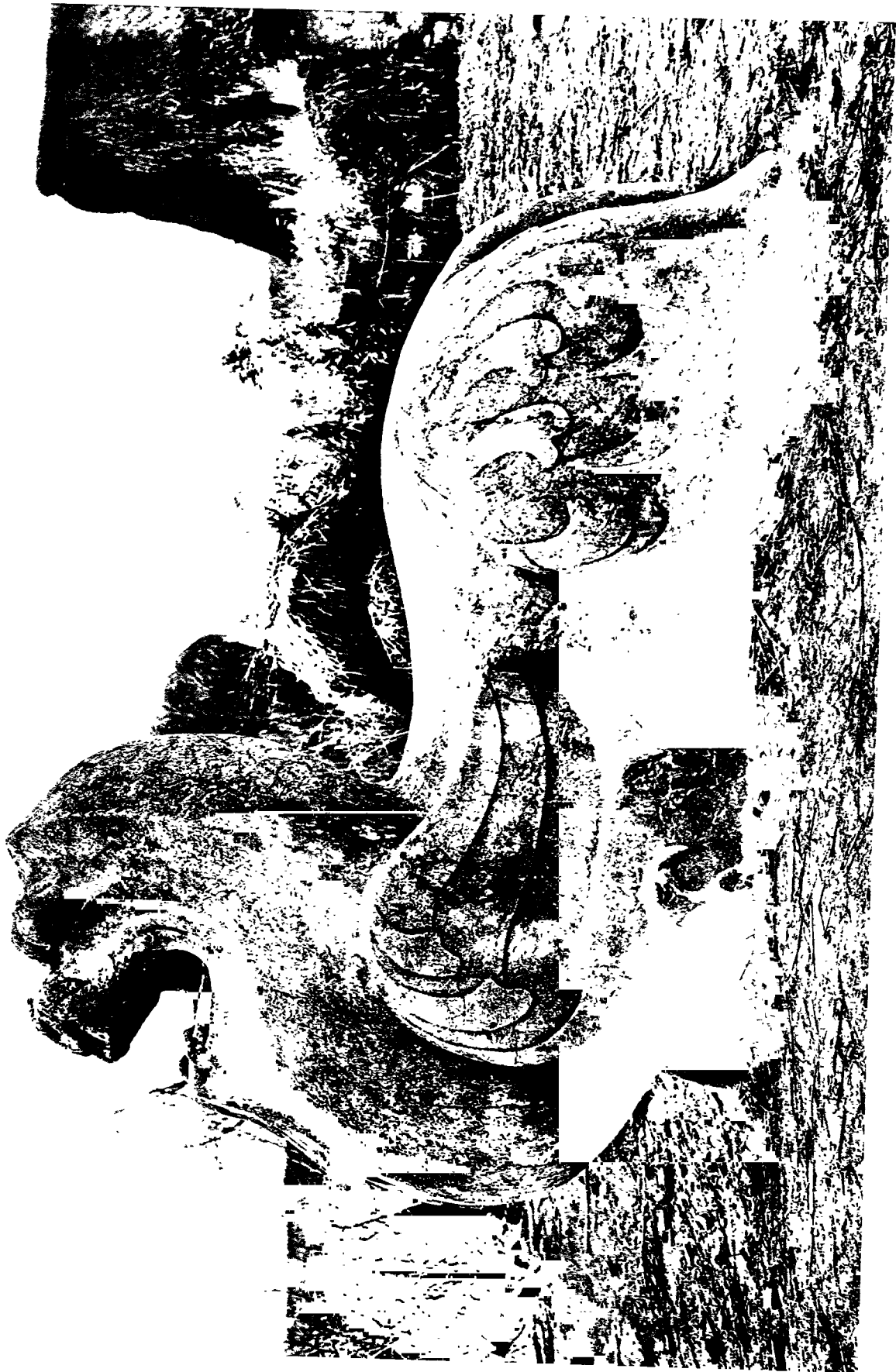
Chimère ailée; les jambes sont brisées. Coll. Sirén.





Lion ailé. Sépulture du duc Siao Sieou (décédé en 518), près Nankin. *Phot. Sirén.*

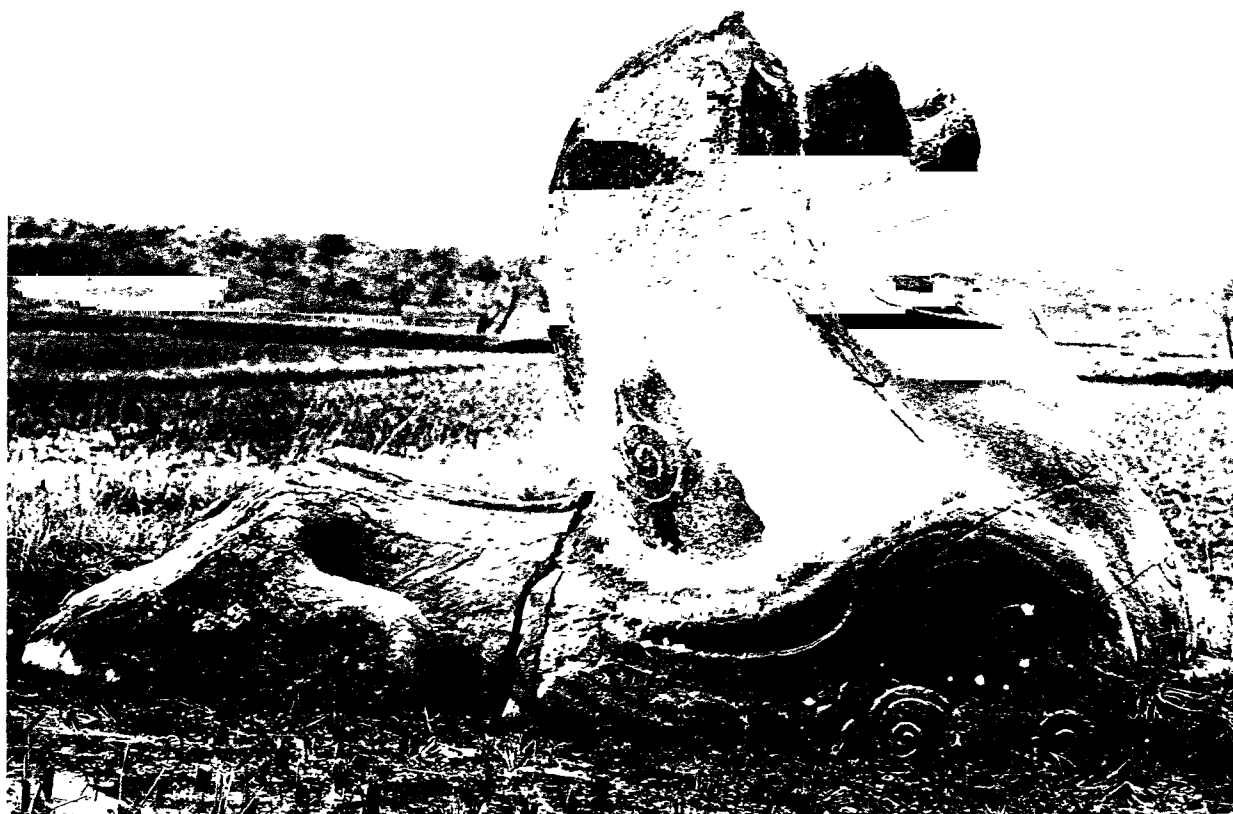




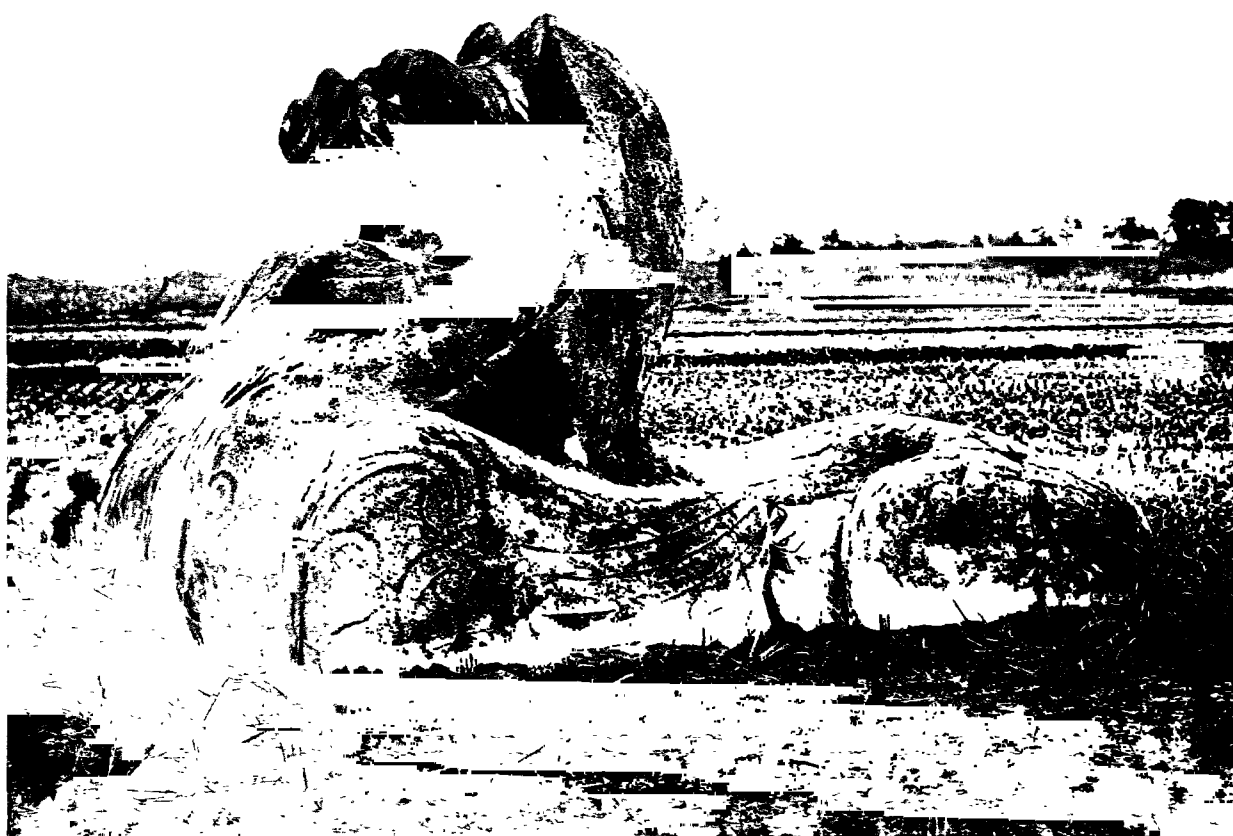
Lion ailé faisant pendant au précédent. *Phot. Sirén.*







A



B

A, B. Deux photographies d'un lion ailé. Sépulture de Siao King, marquis de Wou-ping (décédé en 528), près Nankin. *Phot. Sirén.*





Stèle commémorative surmontant une tortue.  
Sépulture du duc Siao Sieou (décédé en 518), près Nankin. *Phot. Sirén.*





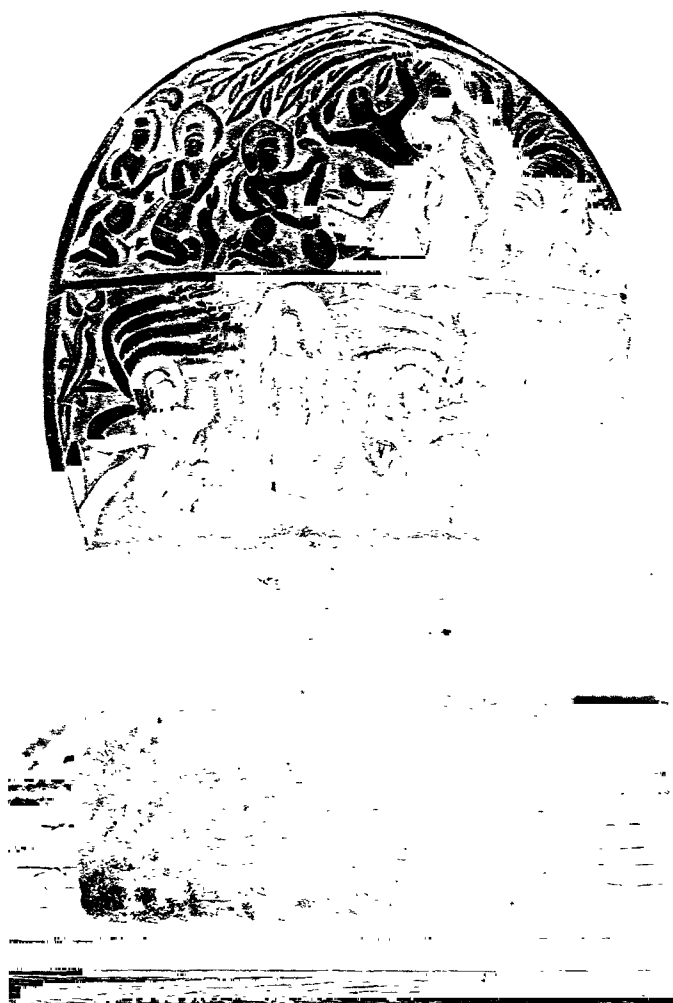
A



B



C



D

A. Çakya-muni debout sur un socle de lotus, adossé à une grande auréole. Statuette de bronze datée de 444. Provient de Si-ngan-fou. *Collection de M. Eto, Tôkyô.*

B. Çakya-muni assis sur un socle à quatre pieds, adossé à une auréole en forme de feuille portant trois petits Bouddhas.

Statuette de bronze datée de l'an I de T'sien Wou de la dynastie T'si. 494. *Museum of Fine Arts, Boston.*

C. Stèle votive. Çakya-muni sur le trône de lions flanqué de deux Bodhisattvas debout. Calcaire gris (daté de 457).

D. Revers de la même stèle. Naissance du Bouddha, les Sept premiers pas. *Coll. Dr. T. Dan, Tôkyô.*





Intérieur de la grotte II de Yun-kang; le pilier central. *Phot. Sirén.*







A

A. Le Bouddha colossal de Yun-kang figuré dans le « Grand Miracle ».



B

B. Un Bouddha debout à côté du précédent, la main en *abhaya mudra*. Yun-kang.

Phot. Sirén.





Maitreya en Bodhisattva assis les jambes en X. Yun-kang. *Phot. Sirén.*





Bouddha assis (Çākya-muni?) flanqué de deux Bodhisattvas debout;  
niche extérieure. Yun-kang. *Phot. Sirén.*





A



B

A. Le prince Siddhârtha triomphant aux exercices de l'arc et de la lutte.  
Bas-relief de la grotte VI, Yun-kang.  
B. Linteau et ornements de la porte du sanctuaire intérieur de la grotte X, Yun-kang.  
*Phot. Sirén.*







Partie supérieure d'un gardien armé d'un trident, et doté à six bras  
montée sur un oiseau qui tient une perle en son bec (Garuda ?). Yun-kang.  
*Phot. Sirén.*



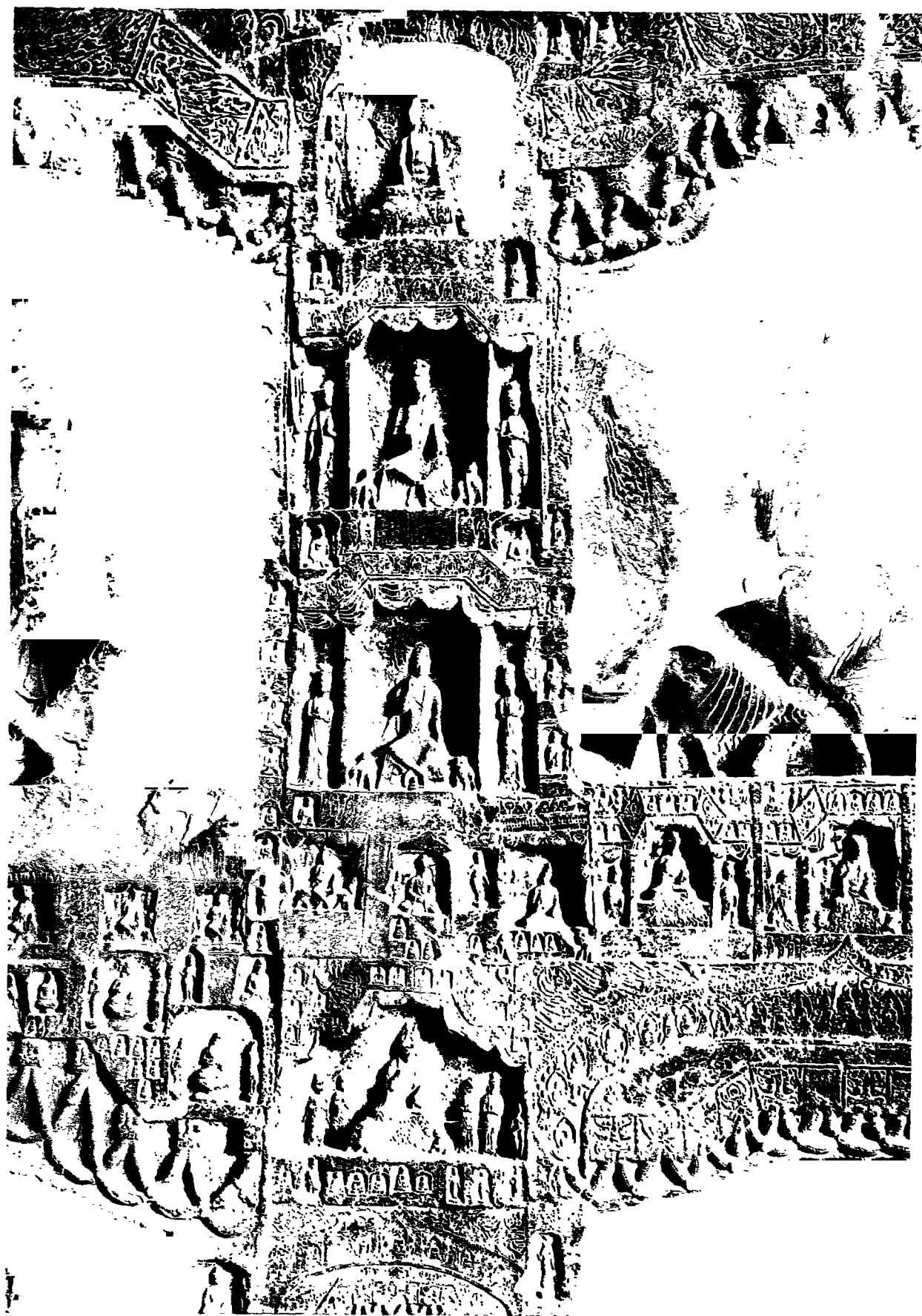


A

B

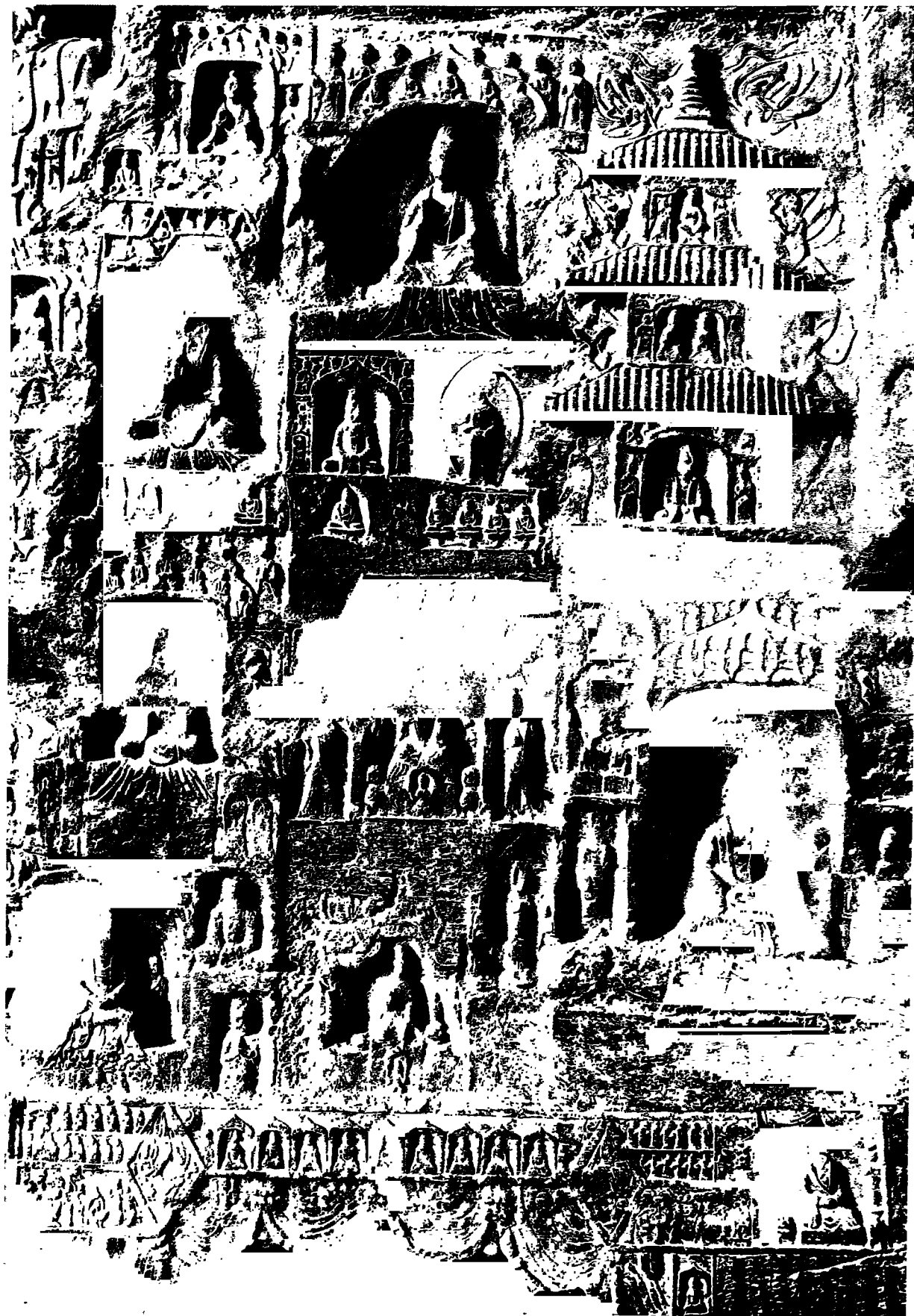
A. Bodhisattva en méditation (le futur Çākyamuni ?). Yun-kang.  
B. Tête d'un moine en oraison, voisin du Bouddha de la grotte XVIII de Yun-kang.  
*Phot. Sirén.*





Niches abritant de petits Bouddhas et Bodhisattvas sur la paroi nord de la grotte dite Lao-tchong-tong, Long-men. L'une d'elles a été consacrée en 509. *Phot. Sirén.*





Partie de la paroi septentrionale du Lao-tchong-tong, Long-men.  
Une des niches est datée de 523. *Phot. Sirén.*







Grand Çākya-muni debout, accompagné d'un Bodhisattva.  
Che-k'ou-sseu, près Kong-hien, Ho-nan.  
*Phot. Sirén.*





A

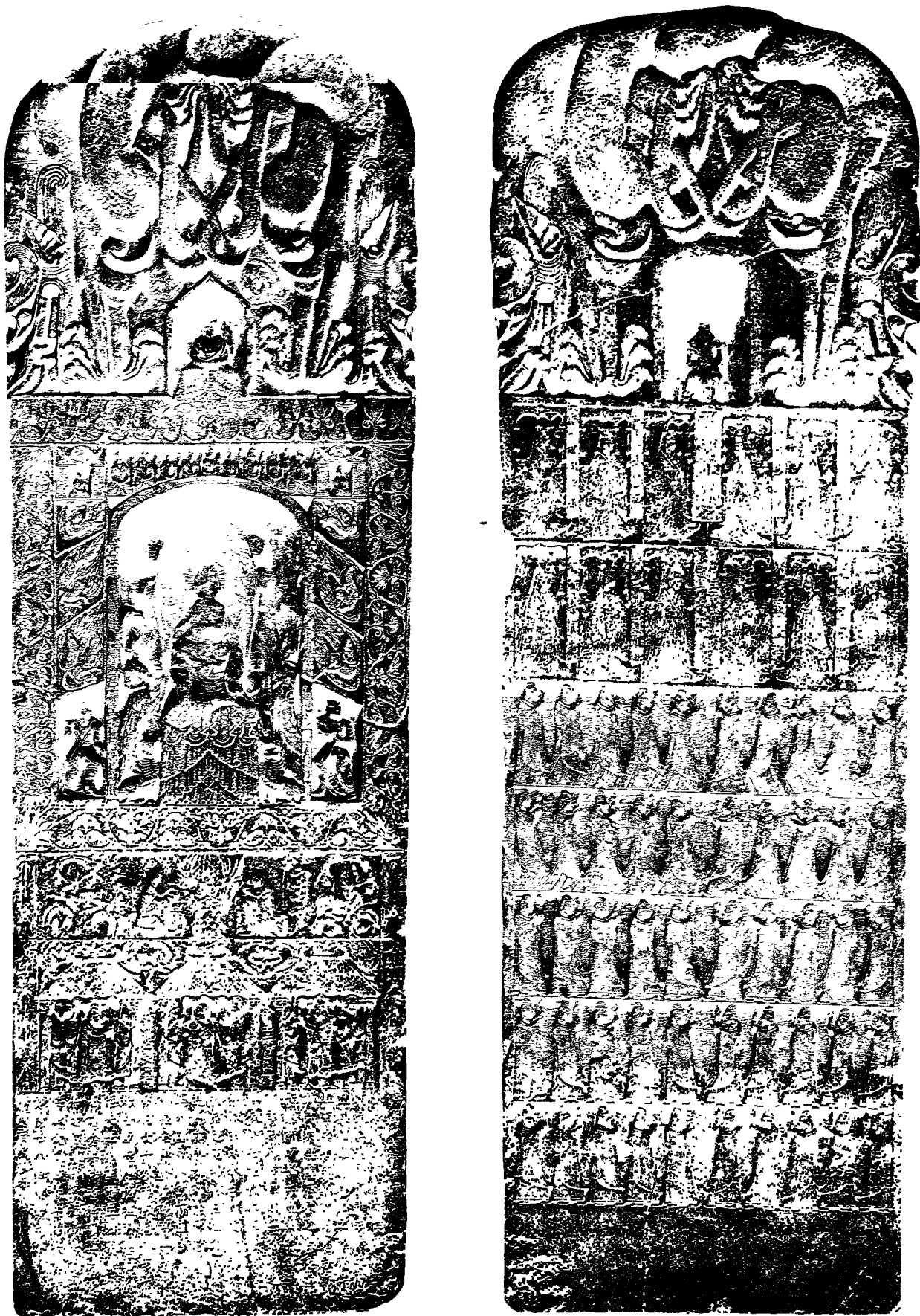


B

A. Avers d'une grande stèle votive. Çākya-muni debout flanqué de deux Bodhisattvas.  
Calcaire gris.

B. Revers de la même. Files de donateurs et Bodhisattva assis dans une niche.  
*Metropolitan Museum.*





A

B

A. Avers d'une stèle bouddhique datée de 528. — B. Revers de la même.  
*C. T. Loo et Cie.*





A



B

A. Groupe principal de la grotte III de T'ien-long-ghan.  
Bouddha entre deux Bodhisattvas et deux bhikshus.

B. Paroi occidentale de la même grotte. Bouddha assis entre deux Bodhisattvas.  
Époque T'si du Nord (552-577).

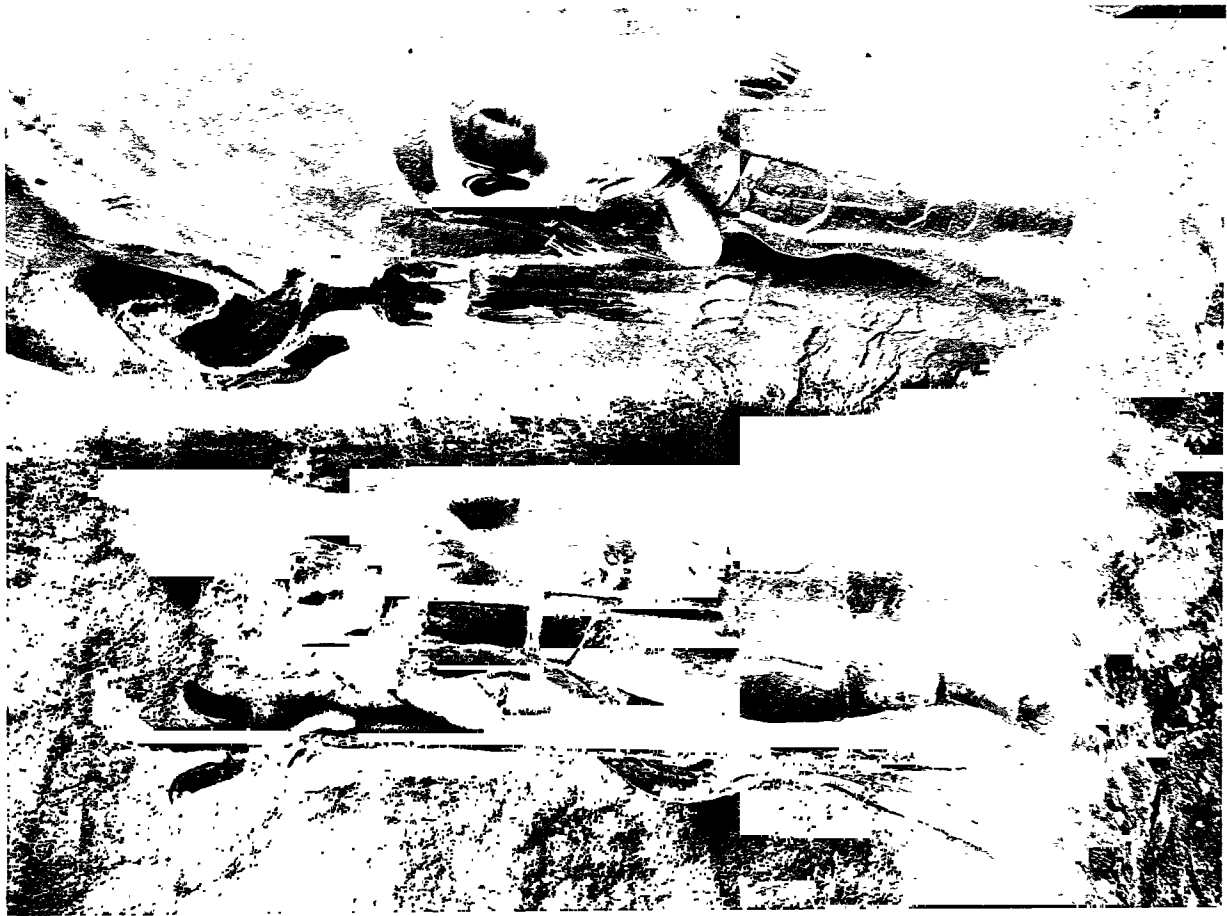
*Phot. Sirén.*







A



B

A. Bodhisattva et bhikshu en oraison; la paroi occidentale de la grotte III de T'ien-long-chan (voir la planche précédente).  
B. Un lokapāla armé d'un trident et un Bodhisattva, grotte X de T'ien-long-chan. Époque T'si du Nord (552-577). *Phot. Sirén.*





Śākyamuni sur le trône de lotus, entre deux Bodhisattvas et deux bhikshus.  
Paroi occidentale de la grotte XVI de T'ien-long-chan. Début de l'époque Souei (581-618).  
*Phot. Sirén.*





A



B

A. Bodhisattva debout sur un socle de lotus. Grès rougeâtre (daté de 576).  
*Yamanaka Company.*

B. Bodhisattva debout grès rougeâtre. *Coll. Sirén.*





A

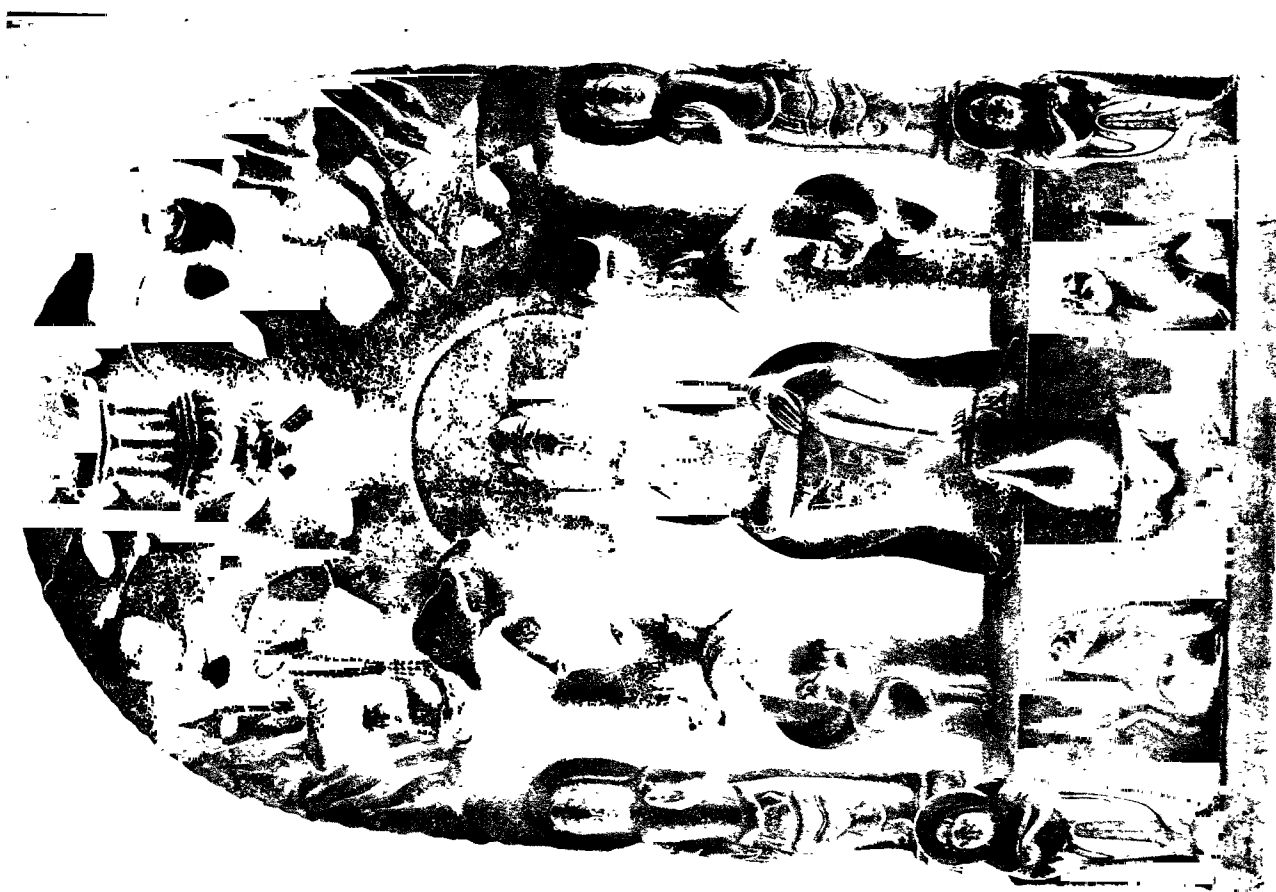


B

A. Bouddha debout sur un haut socle à quatre pieds. Statuette en bronze doré, datée de 537. (H. 0 m. 61).  
*University Museum, Philadelphia.*  
B. Çākya-muni debout. Marbre. Époque T'si du Nord.  
*Collection Grenville. L. Winthrop, New-York.*

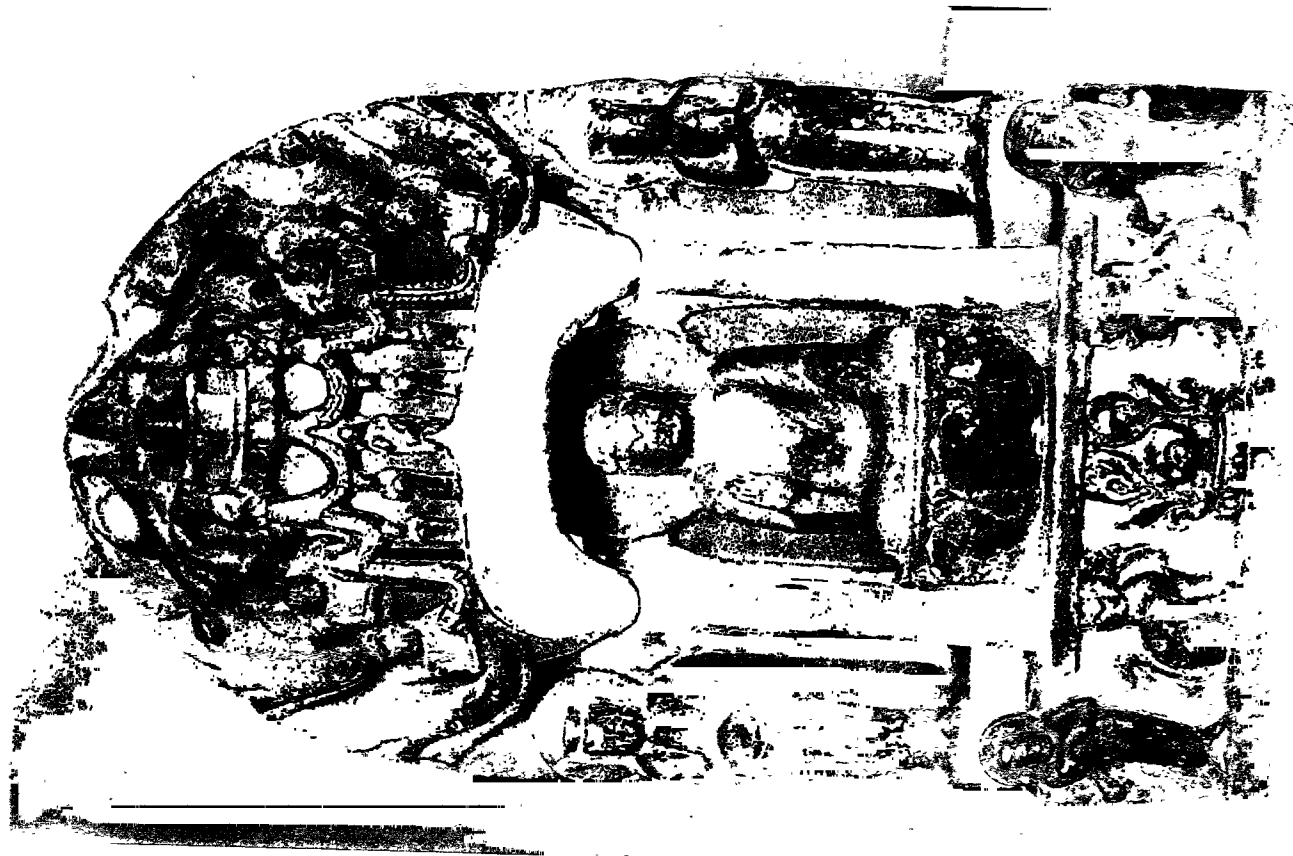






A

A. Petite stèle votive. Bodhisattva assis entre deux Bodhisattvas debout ; fond d'arbres où volent des apsaras. Marbre. Époque T'si du Nord.  
*Musée du prince Li, S'oul.*



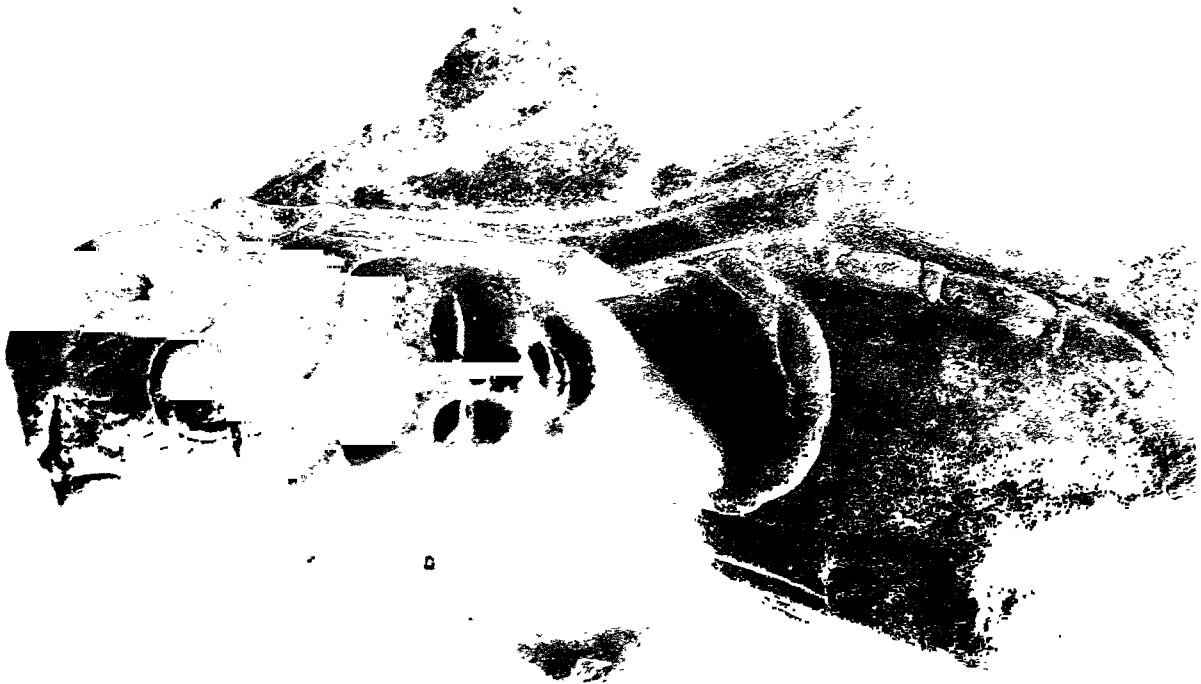
B

B. Petite stèle votive. Bouddha assis entre deux Bodhisattvas.  
Fond d'arbres ; apsaras tenant des guirlandes. Marbre colorié et doré. *Musée Guimet.*





A



B

A. Un Dvāpāla. Statuette de marbre. Époque T'si du Nord. - B. Buste de Bodhisattva. Marbre. Époque T'si du Nord.  
*Pennsylvania Museum, Philadelphie.*





A. Grand Bodhisattva debout sur un socle de lotus; lions gardiens. Calcaire gris.  
 Daté de 581 (début de l'époque Souei). *Coll. Mme John D. Rockefeller Jr., Detroit.*  
 B. Kouan-yin debout sur un socle de lotus. *Art Museum, Detroit.*





Bouddha assis du pilier central de la grotte VIII. T'ien-long-chañ. Epoque Souei.  
*Phot. Sirén.*







A



B

A. Dvârapâla de la grotte VIII, T'ien-long-chan. Époque Souei.  
B. Dvârapâla de la grotte X, T'ien-long-chan. Époque T'si du Nord.  
*Phot. Sirén.*





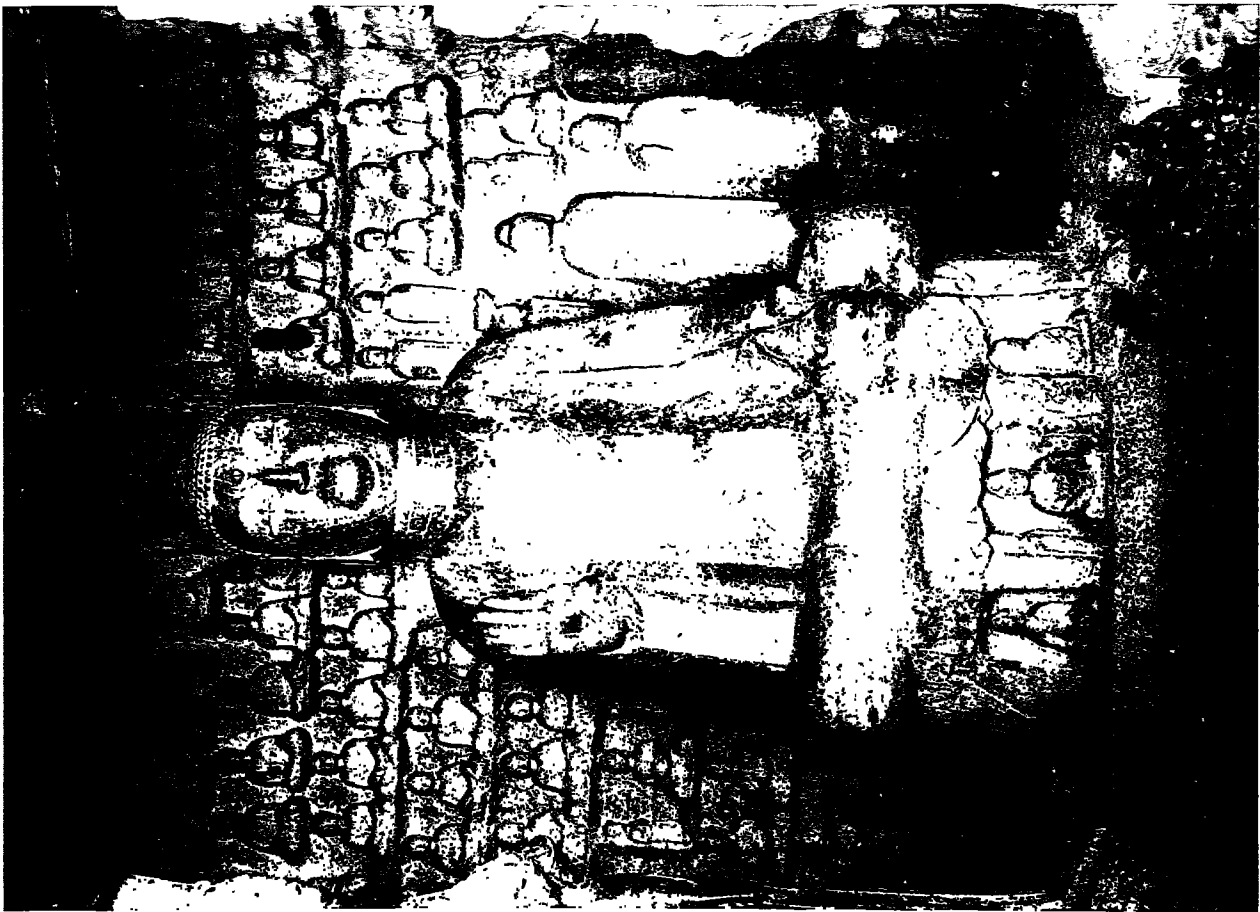
Grand Bodhisattva debout. Marbre. *Coll. Matsukata, Kobe.*



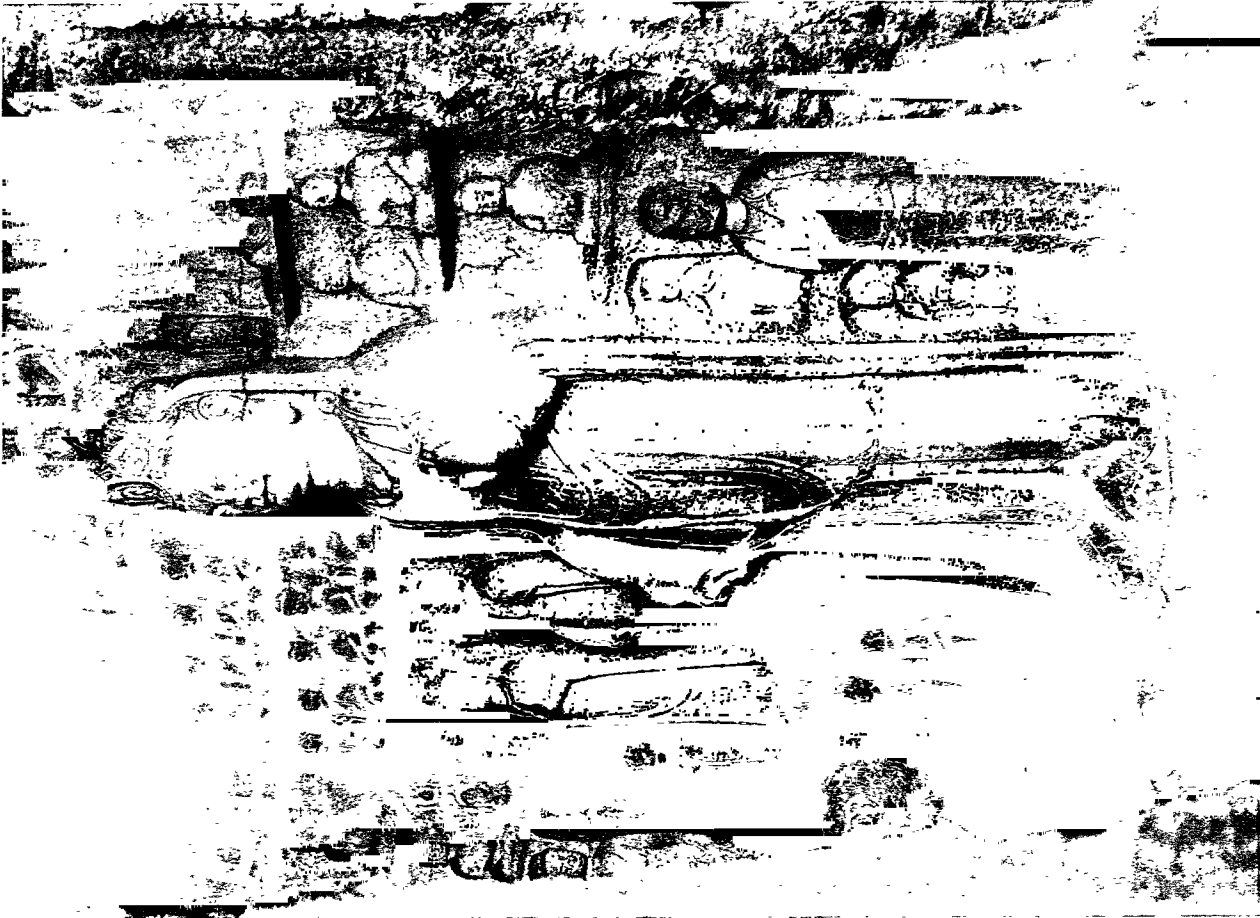


Bouddha debout. Marbre (haut. 1 m. 52). *Coll. Sirén.*





A



B

A. Grand Bouddha assis (haut. environ 4 m.) d'une grotte de T'o-chan, Chan-tong.  
B. Bodhisattva debout et personnages secondaires entourant le Bouddha. T'o-chan. Époque Souei.  
*Phot. Sirén.*







Bodhisattva debout à côté d'une fausse niche. Yun-men-chan, Chan-tong. Époque Souei.  
*Phot. Sirén.*





Grand Bouddha assis dans une niche. Yun-men-chan. Époque Souei. *Phot. Sirén.*





Partie supérieure d'un Bodhisattva debout, voisin du Bouddha de la planche précédente.  
Yun-men-chan. *Phot. Sirén.*





A

B

A. Bhikshu tenant un bouton de lotus. Provient de Nan-hiang-tang, Ho-nan. Calcaire gris. Grandeur nature (1 m. 65). *University Museum, Philadelphie.*

B. Bhikshu en oraison. Provient de Nan-hiang-tang, Ho-nan (1 m. 50).

*Ex coll. C. T. Loo et Cie.*







Bodhisattva tenant un lotus en bouton (ou le *cinmaâni*?).  
Calcaire gris. Époque Souei. *Coll. Mrs. Eugene Meyer, Jr. Washington.*





Çākya-muni assis sur un socle, adossé à une grande auréole. Daté de 639.  
Calcaire de nuance foncée. *Coll. Takabashi, Tôkyô.*





A, B. Deux Bodhisattvas debout sur des socles de lotus. Calcaire gris.  
*University Museum, Philadelphie.*





A, B. Un religieux debout sur un socle de lotus, tenant un rouleau, vu de face et de dos.  
*Pensylvania Museum, Philadelphie.*







Un religieux tenant un chapelet (la tête manque). Marbre blanc.  
*Museum of Fine Arts, Boston.*





A



B

A. Kouan-yin à onze têtes debout dans une fausse niche. Calcaire gris.  
Provient de Pao-king-sseu, Si-nagn-fou. *Museum of Fine Arts, Boston.*

B. Kouan-yin à onze têtes debout dans une fausse niche.  
Même provenance (haut. 1<sup>m</sup>20). *Coll. T. Hara, Sannotani, Yokohama.*





---

Bouddha (la tête manque) assis sur un socle octogonal. Marbre blanc.  
Provient de Si-ngan-fou. *Museum of Fine Arts, Boston.*





A



B

Bodhisattva debout sur un socle de lotus, élevant une fiole dans sa main.

Calcaire gris. Provient de Long-men. *Coll. Grosjean, Pékin.*

B. Bodhisattva debout sur un socle de lotus. Calcaire gris; Long-men.  
*Coll. Rousset, Paris.*







Le Bouddha Vairocana assis sur un socle de lotus, actuellement sur une terrasse.  
découverte de Long-men, autrefois abrité dans une grotte qui faisait partie  
du Teng-hien-sseu (haut. 25 m. 80). Terminé en 676. *Phot. Sirén.*





Bodhisattva assis en *lalitâsana* sur un haut socle de lotus. Grotte VI. T'ien-long-chan.  
*Phot. Sirén.*





Bodhisttava en *lalitasana*. Grotte XIV, T'ien-long-chan. *Phot. Sirén.*



A



B



C



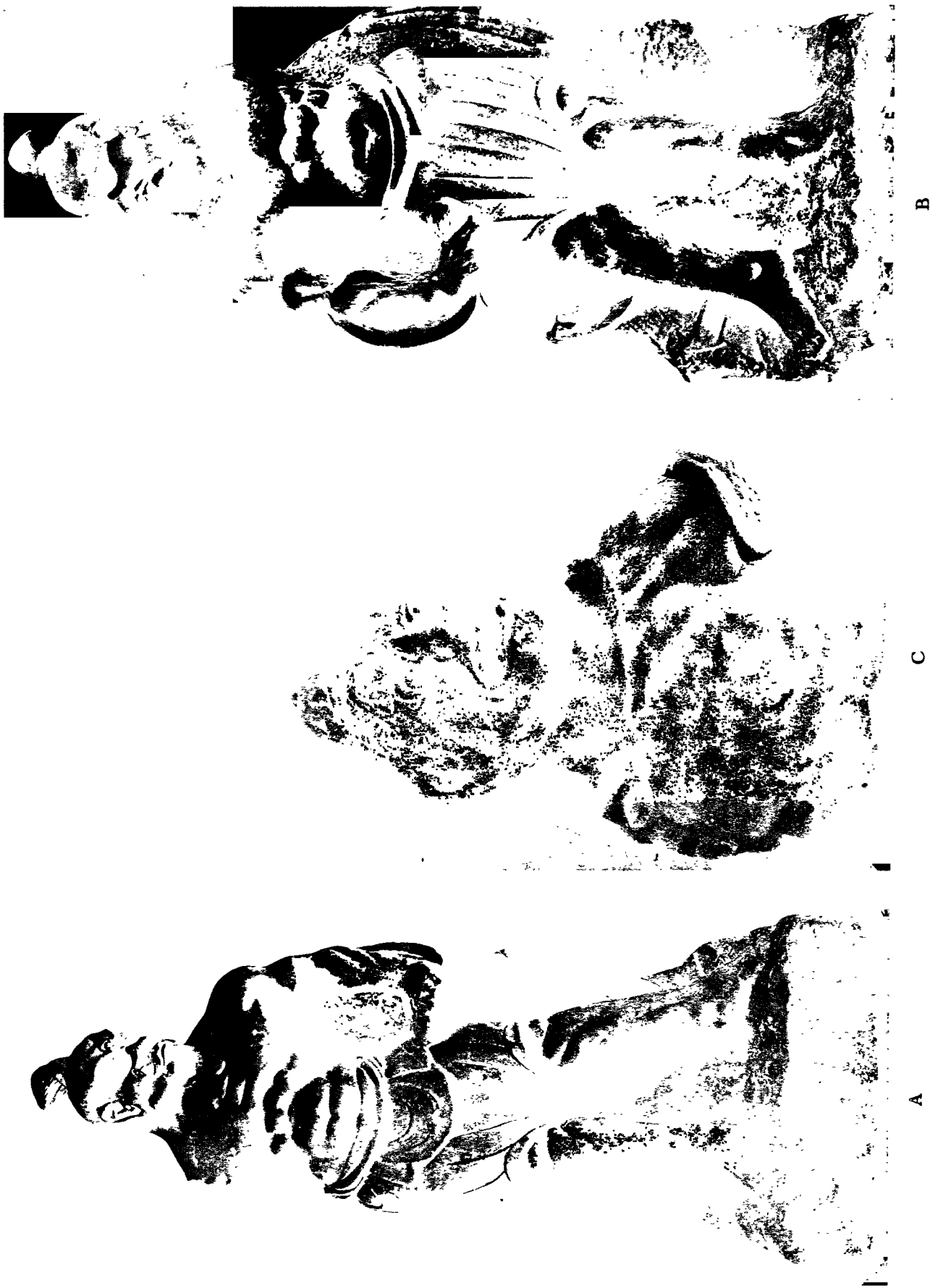
D



A. Çakya-muni assis sur un socle de lotus drapé. Marbre blanc (H. 0 m. 75). Provient de Si-ngan-fou. *Coll. Hayasaki, Tôkyô*. — B. Bodhisattva en *lalitasana* sur un socle drapé. Grotte XVII, T'ien-long-chan. *Phot. Sirén*. — C. Jeune fille jouant du luth. Statuette de marbre provenant de Si-ngan-fou. *Academy of Fine Arts, Tôkyô*. — D. Bodhisattva assis en pose libre sur un haut socle de lotus. Marbre blanc. (H. 0 m. 53). Si-ngan-fou. *Coll. Hayasaki, Tôkyô*.

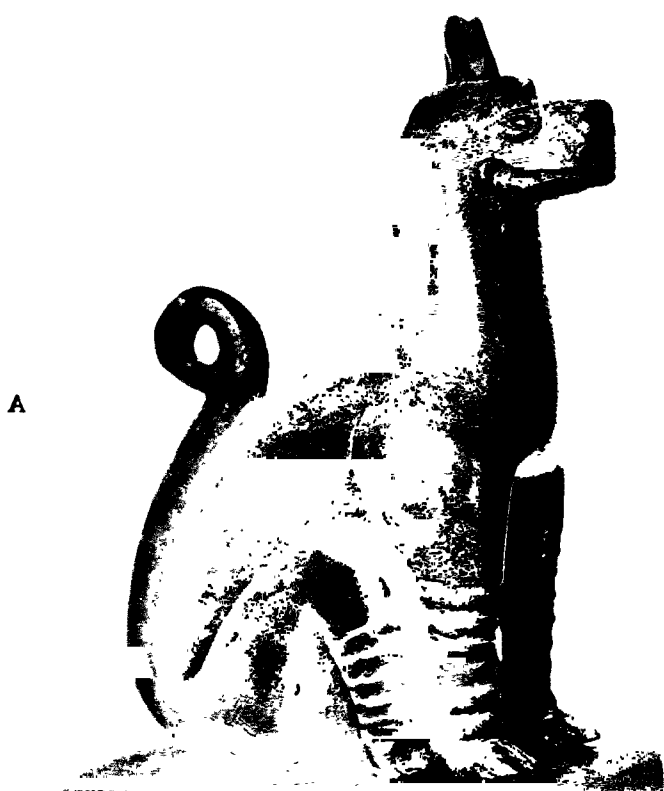






A, B. Une paire de dvárapála. Calcaire gris. Époque T'ang. Coll. Van der Heydt, Staatliches Museum, Berlin.  
C. Buste d'un petit dvárapála. Grès. Époque T'ang. Coll. H. Oppenheim.





A, B Deux lions gardiens d'un petit autel pour le culte privé qui figurait dans la collection Touan Fang.  
Bronzes datés de 593. *Coll. feu Ch. Rutherford, Bradford.*

C, D. Deux lions gardiens qui formaient l'embase de chambranles. Calcaire gris. Époque Souei. *Coll. Sirén.*





A



B

A Jeune élégante. Terre cuite, traces de couleur. Époque Souei.

*Ex coll. Wannick.*

B. Un individu tenant un jeune chien. Terre cuite, traces de couleur Époque Souei.  
*Coll. H. Oppenheim.*





A, B Deux jeunes élégantes. Terre-cuite, traces de couleur. Époque Souei.  
*Coll. J. Hellner, Stockholm.*







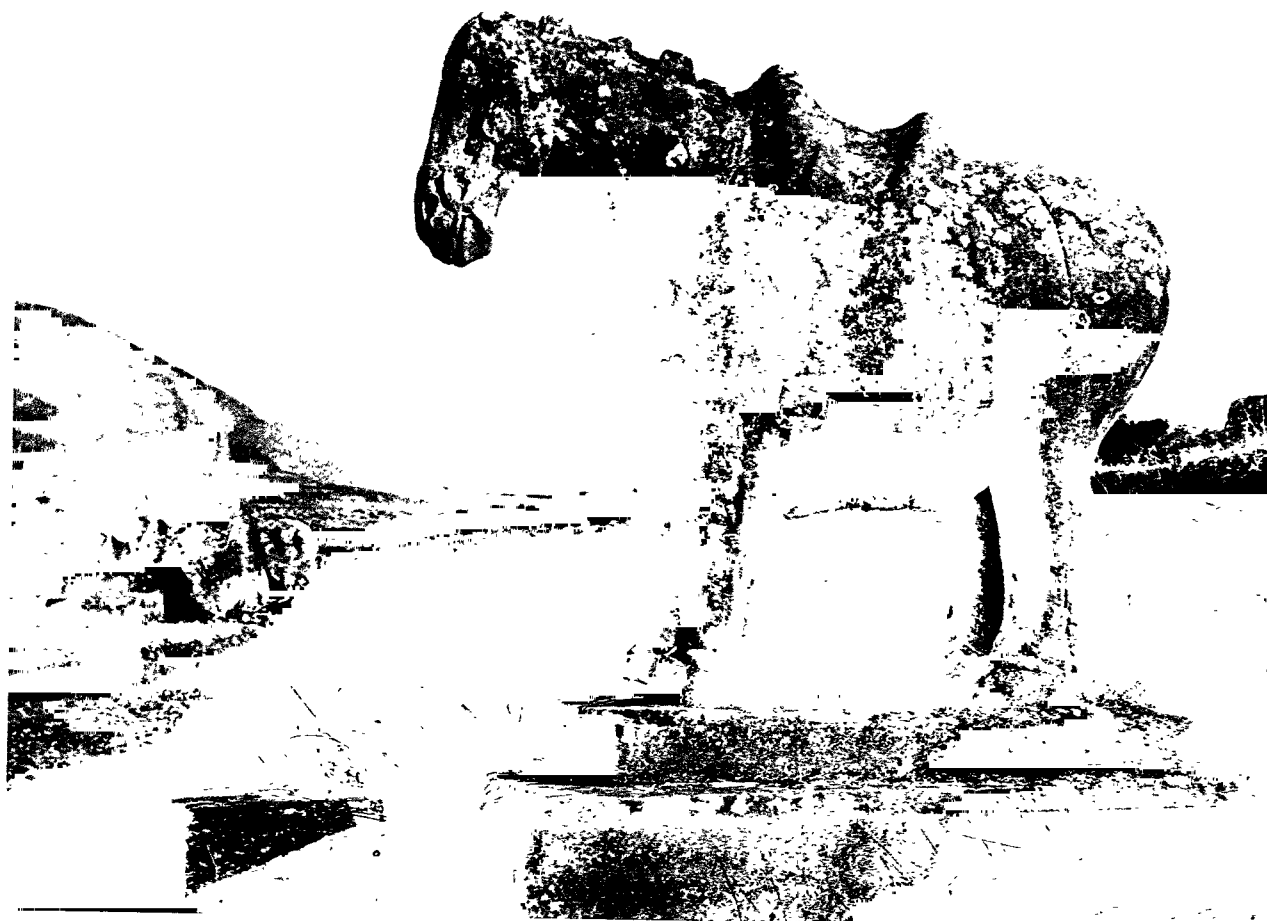
A



B

A. Un destrier de l'empereur T'ai-tsong et l'officier K'ieou Sing-kong. Sépulture de l'empereur construite en 657. Bas-relief en calcaire gris (1 m. 68 < 2 m. 22) *University Museum, Philadelphia.*  
 B. Un destrier de l'empereur au grand galop, bas-relief de la même série. Si-ngan-fou. *Phot. Sirén.*





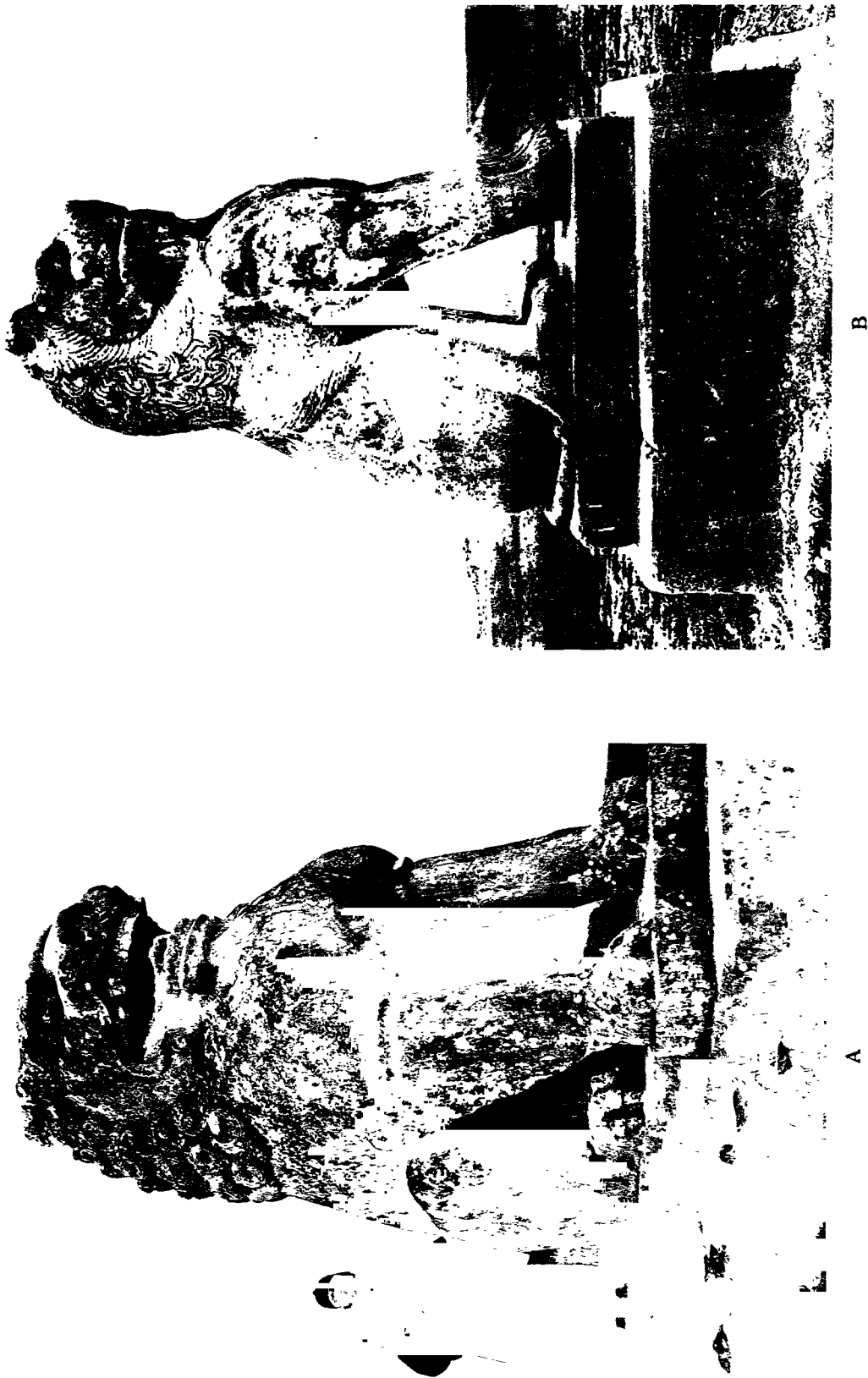
B



A

A. Partie supérieure d'un cheval-dragon ailé (*long-ma*) de la sépulture de l'empereur Kao-tsong (décédé en 683). Ts'ien-tcheou, Chen-si *Phot. Lartigue.*  
B. Cheval sellé ornant la même sépulture. *Phot. Sekino.*





A. Lion accroupi, sépulture de l'empereur Kao-tsong. Ts'ien-tcheou, Chen-si.  
B. Lion accroupi, sépulture du fils de Kao-tsong décédé en 675. Kong-lin, Yien-tche-hien, Ho-nan. *Phot. Sirén.*





A



B

A. Lion se mordant une patte de derrière. Statuette de marbre. Époque T'ang. *Pennsylvania Museum, Philadelphie.*  
B. Lion détournant la tête. Statuette de marbre (haut. 0 m. 17). Époque T'ang, *Louvre.*







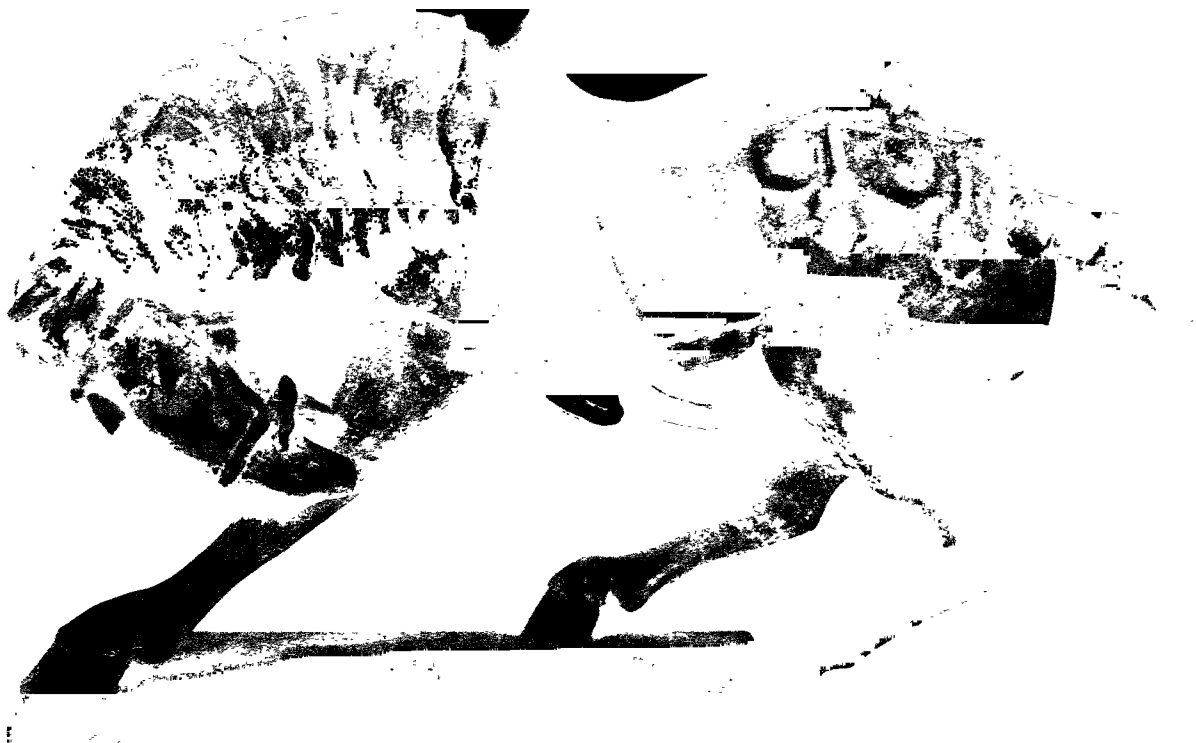
B



A

- A. Cheval debout, hennissant. Terre cuite colorée. Époque T'ang.  
*Ex coll. Wannick.*
- B. Cheval piaffant. Terre blanche, colorée et vernissée par endroits. Époque T'ang.  
*Coll. Nedzu, Tôkyô.*





A



B

A, B. Deux chevaux sellés dans des attitudes rétives. Grandes statuettes de terre cuite, traces de couleurs. Époque T'ang. *Coll. Eumorfopoulos.*





A



B

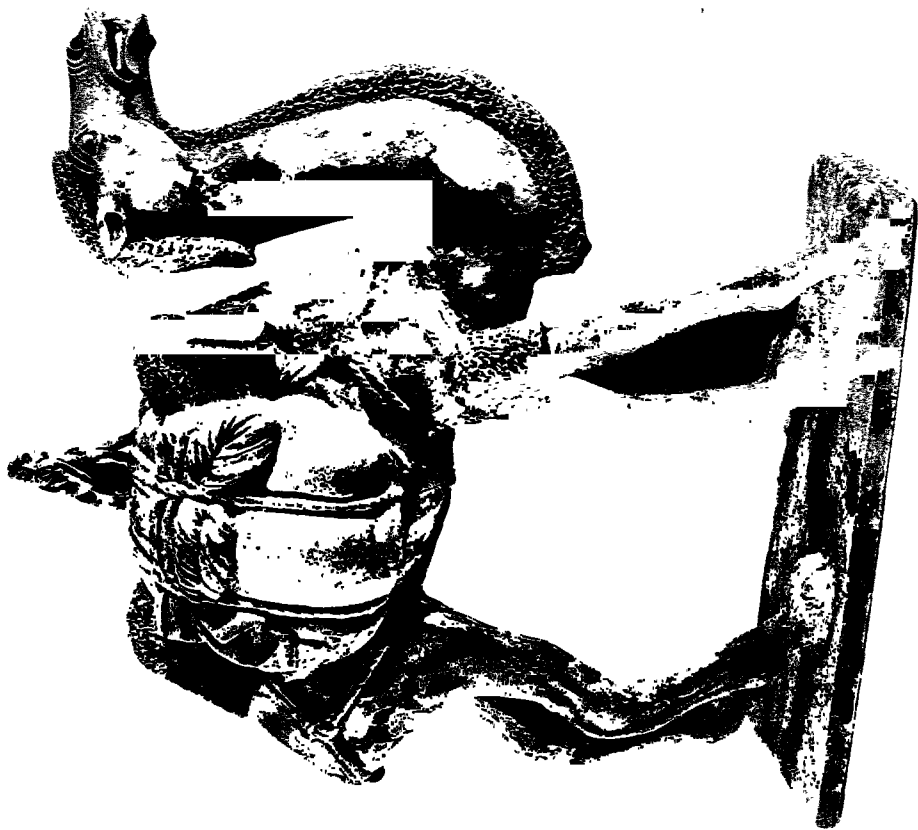
A. Jeune femme jouant au polo sur un poney au galop. Terre cuite, traces de couleurs.  
*Ex coll. Wannick.*

B. Soldat caracolant. Terre cuite, traces de couleurs. *Coll. Menten, Zurich.*





B



A

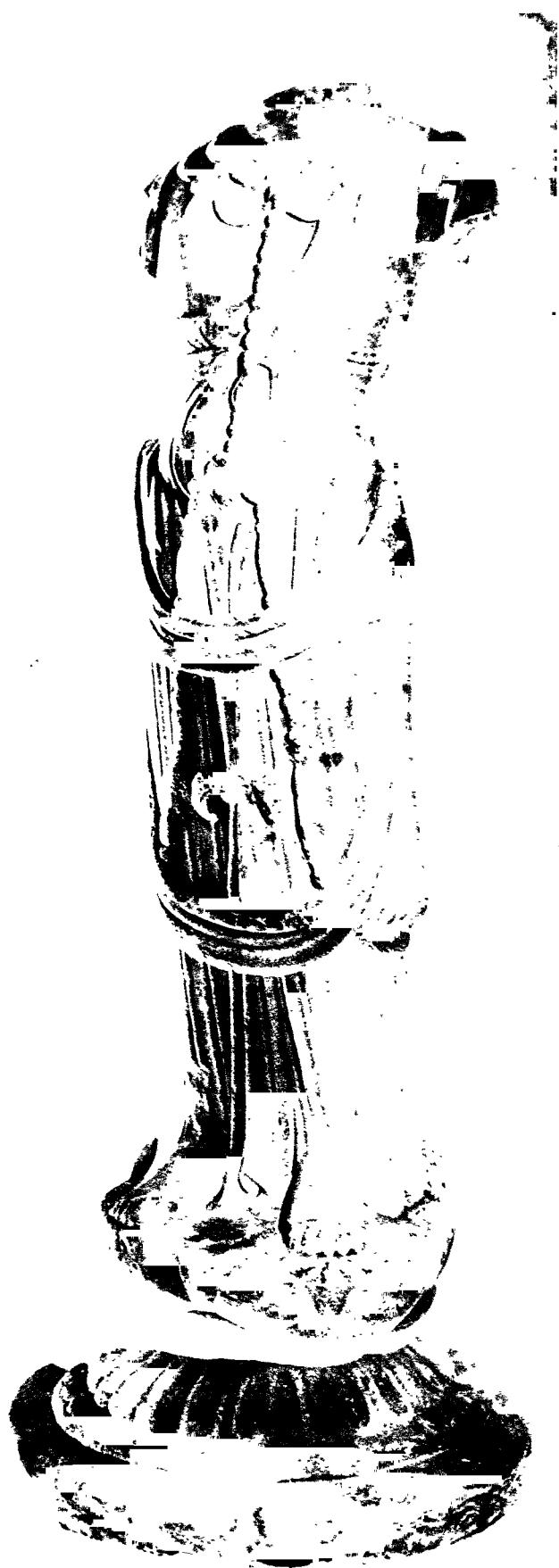
A. Chameau chargé, un singe sur le dos. Terre-cuite à glazis jaune. C. E. A.  
B. Chameau monté par un Turc. Terre cuite, traces de couleur. C. T. Loo et Cie.







A

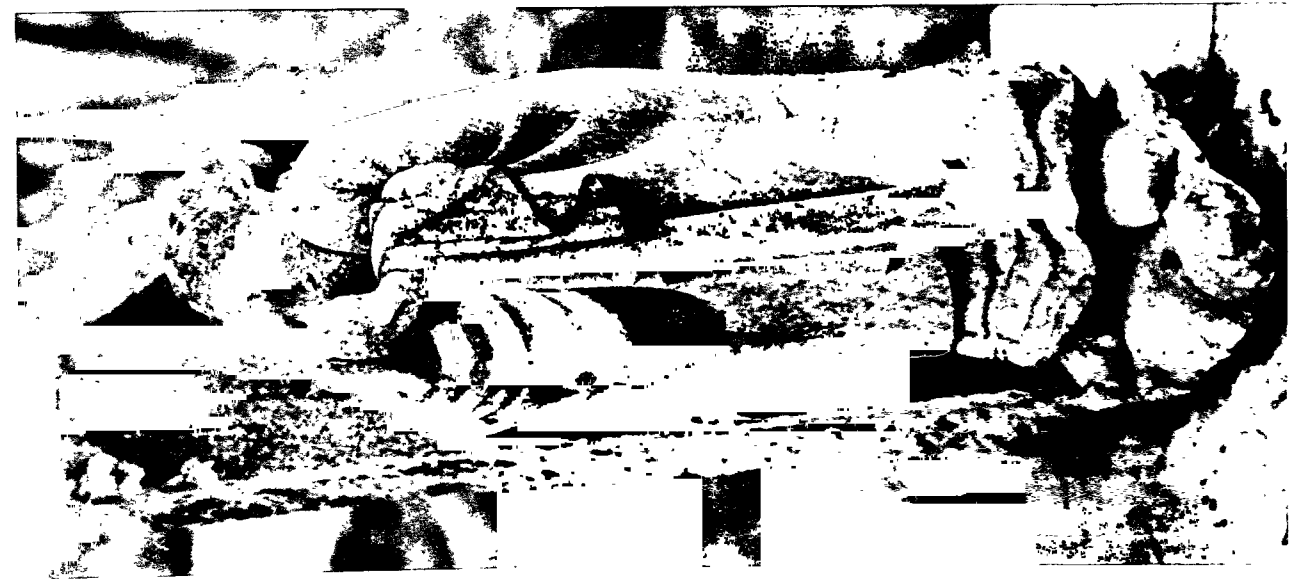


B

A Bodhisattva s'avancant (la tête manque). Provient d'un temple voisin de Pao-ting-fou, Tche-li (haut. 1 m. 85). Marbre blanc. *Coll. Mme John D. Rockefeller.*

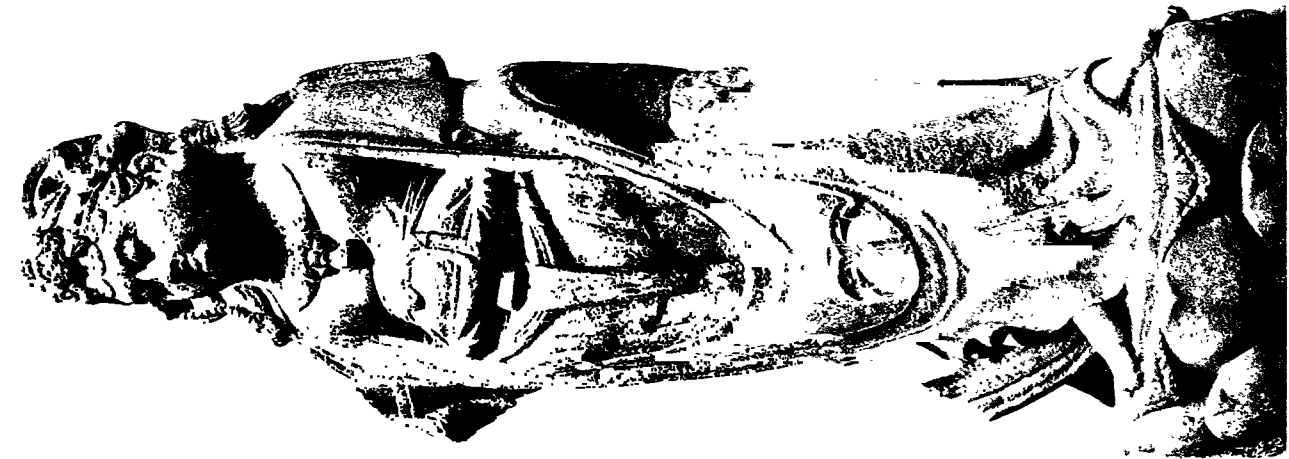
B. Bodhisattva sur un socle de lotus (la tête manque).  
Faisait pendant au précédent. Époque Tang. *Yamanaka Company.*





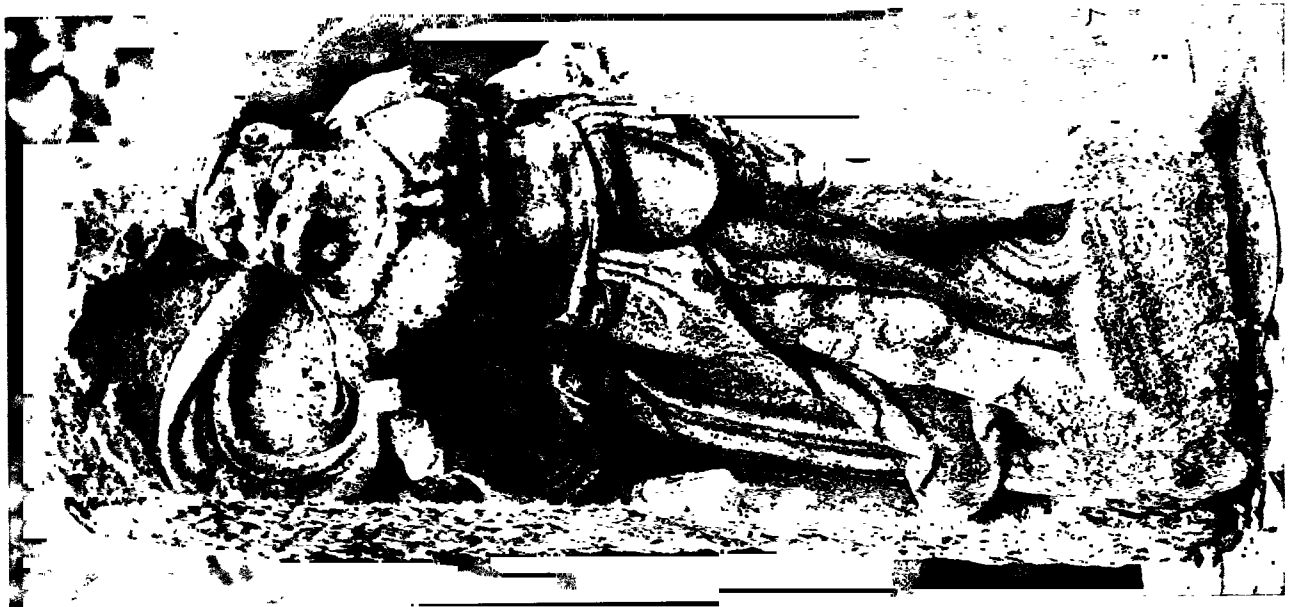
A

A. Bhikshu en oraison. Marbre blanc. Provient probablement de T'ing-tcheou, Tche-li. Coll. général Munthe, Pékin



B

B. Bodhisattva debout sur un socle de lotus. Marbre blanc. Provient de T'ing-tcheou. C. T. Loo et Cie.



C

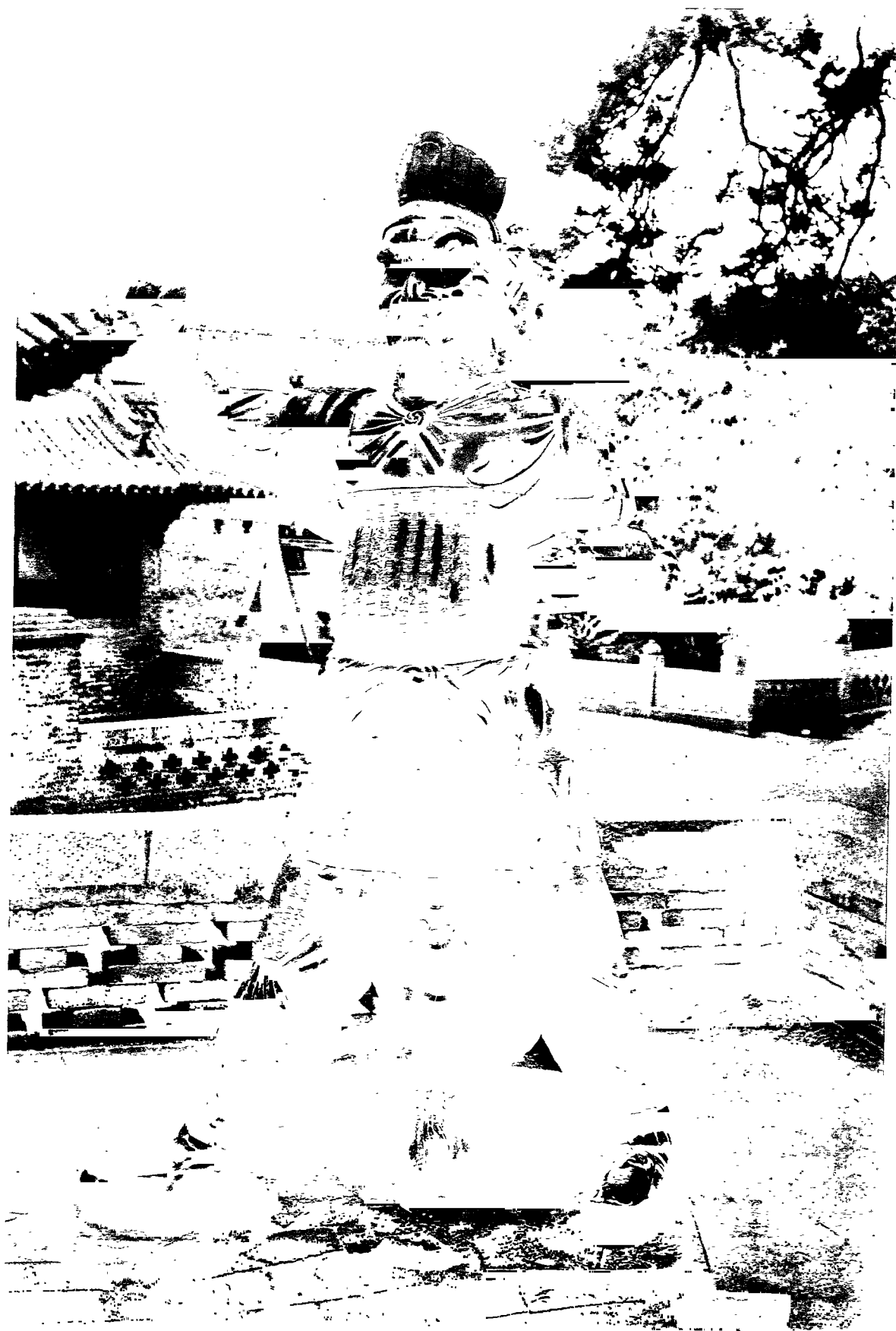
C. Dvârapâla en draperies flottantes. Marbre blanc. Provient de T'ing-tcheou (?). Coll. général Munthe.





Dvârapâla en armure, le corps portant sur une jambe. Provient de Touen-houang.  
Bois richement polychromé, x<sup>e</sup> siècle (?). *Mission Pelliot, Musée Guimet.*





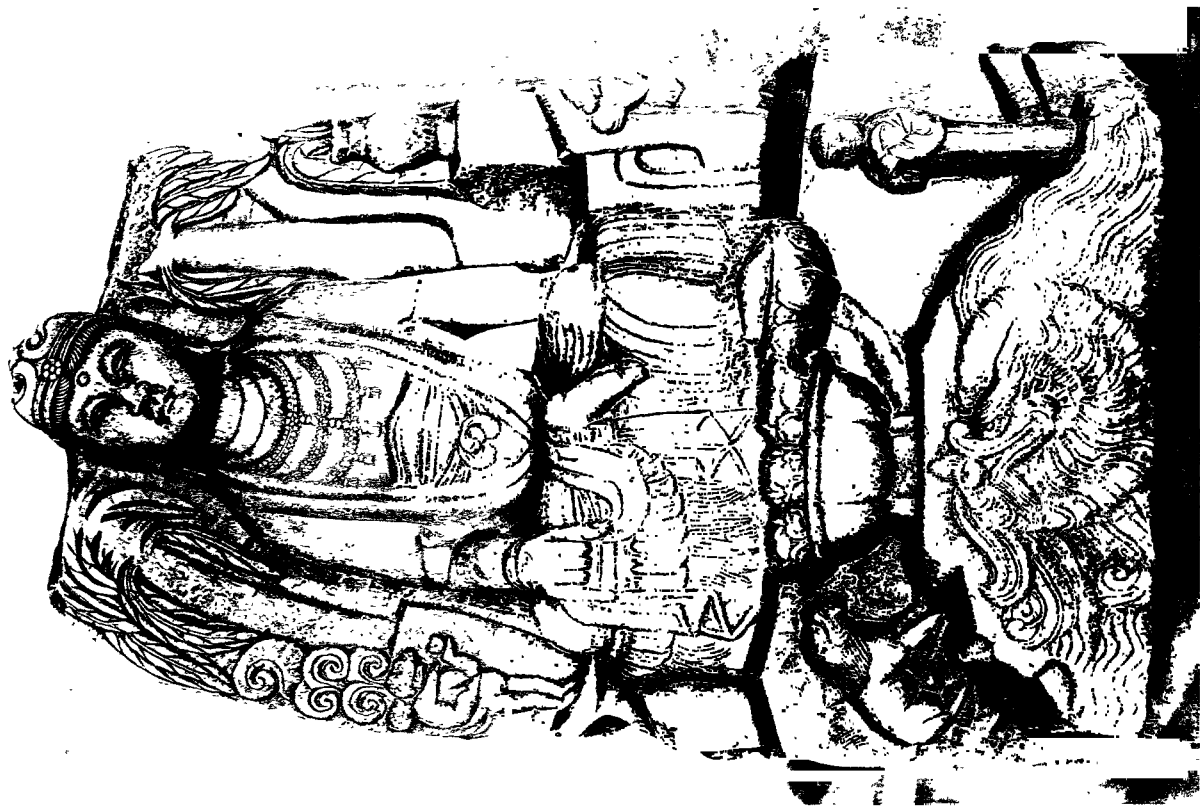
Lokapâla Grande statue en fonte, datée de 1097. Kin-tseu, Tai-yuan-hien, Chen-si,  
*Phot. Sekino.*







A



B

A. Kouan-yin en *mahârâjalâlâ* sur un rocher (H. 1 m. 13) Calcaire gris, *Louvre*.  
B. Kouan-yin sur un rocher au bord des eaux (H. 0 m. 74). Marbre, daté de 1091.  
*Freer Gallery, Washington.*





A

A. Bodhisattva assis sur un haut socle orné de rinceaux (H. m. 72). Marbre blanc.  
B. Lo-han assis dans une grotte (H. om. 91). Marbre blanc. Daté de 1195 (époque Kin).  
*Yamanaka Company.*



B





Kouan-yin assise en *mahârâjalilâ* sur un rocher (H. 1 m. 63).  
Bois richement colorié et doré. Daté de 1138 (époque Kin). *Ton Ying Company*.





---

Kouan-yin en *mahârâjalâlâ* Statue en bois plus grande que nature, traces de couleurs.  
*Museum of Fine Arts, Boston.*







Bodhisattva assis à l'orientale. Statuette de bois colorée et dorée.  
*Musée Guimet (O.S.).*





Deux Bodhisattvas debout. Bois richement colorié et doré. Époque Kin.  
*Royal Ontario Museum, Toronto.*





A



B

A. Kouan-yin en *mahârâjalâlâ* au bord des flots, des orants à ses pieds. Époque Kin. *Royal Ontario Museum*.  
B. Kouan-yin assise sur un rocher ; religieux en adoration. Daté de 1299 (époque Yuan). Calcaire gris. Coll. Miss A. Getty, Paris.





A



B

A, B. Bodhisattva. Statue en bois dépassant 3 mètres; polychromée et dorée.  
Vue de face et dos. *Royal Ontario Museum, Toronto.*







A



B

- A. Bodhisattva assis. Bois de saule, traces de couleur et de dorure.  
*Coll. Eumorfopoulos.*
- B. Bodhisattva. Cette statue renfermait, dit-on, la date 1106. Bois polychromé.  
*Royal Ontario Museum. Toronto.*





A



B

- A. Kouan-yin debout dans une pose incurvée. Bois, traces de couleurs. Époque Kin.  
*Ex coll. Yamanaka Company.*
- B. Bodhisattva debout dans une pose incurvée. Bois ornements dorés appliqués. Époque Kin.  
*Royal Ontario Museum, Toronto.*





A



B



C

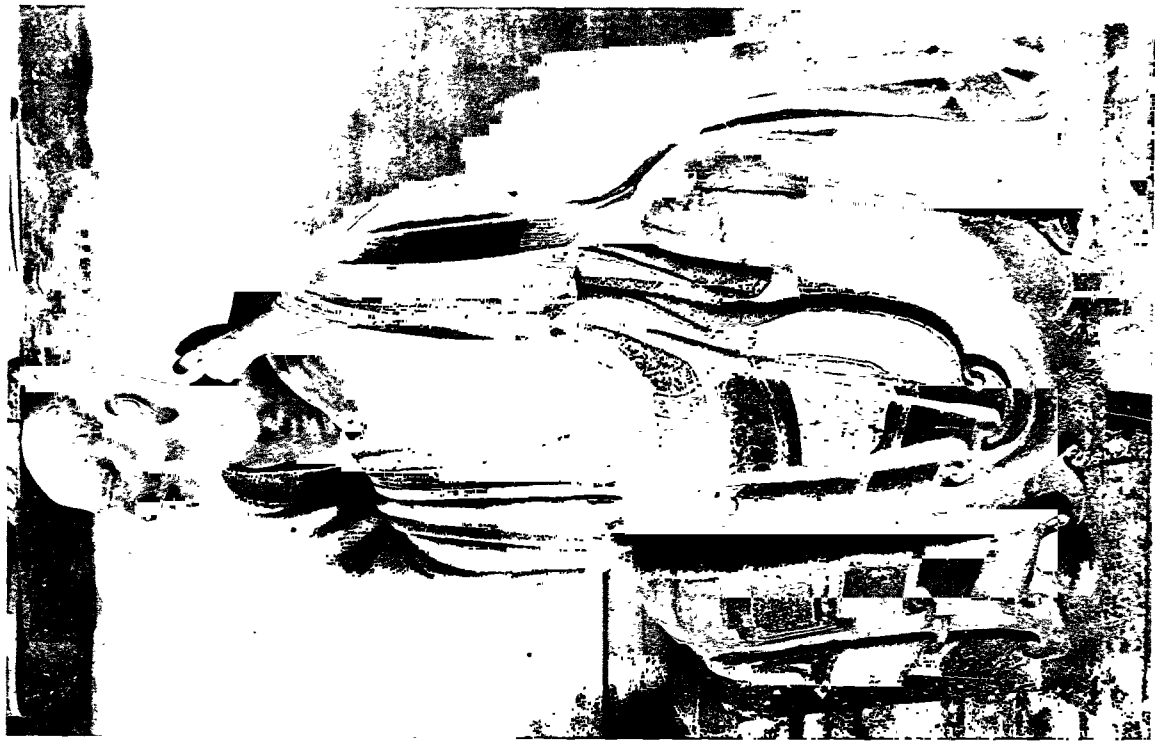


D

A, B. Deux *lo-han* assis, appartenant à une série des « Seize lo-han ». Grès rougeâtre.  
Fin de l'époque Song. *Royal Ontario Museum, Toronto.*

C, D. Deux *lo-han* assis. Calcaire gris, traces de couleur. Époque Kin ou Yuan.  
*Coll. Geheimrat Brandt, Berlin.*





B



A

A, B. Deux *lo-han* du Ling-yen-ssu. *Phot. Sirén.*







A



B

- A Intérieur de la grotte VII de Hao-t'ien-kouan, près T'ai-yuan-fou, Chan-si.  
Statues d'immortels de taoïstes. Fin du XIII<sup>e</sup> siècle.
- B. Intérieur de la grotte XI de Hao-t'ien-kouan; trois Immortels et leurs serviteurs.  
*Phot. baron des Rotours.*





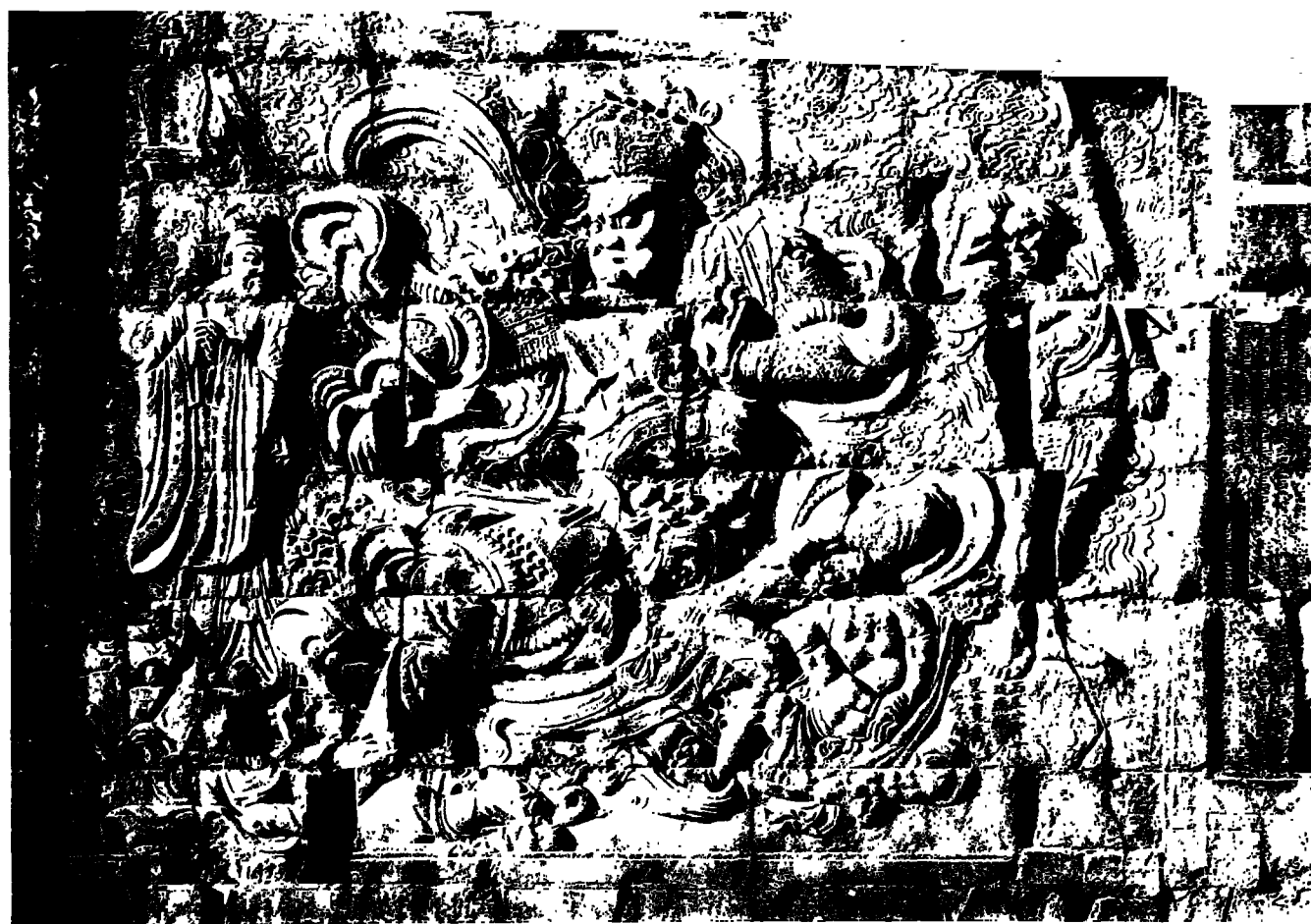
A, B. Un Immortel d'une grotte de Hao-t'ien, Ho-nan. vu de face et de côté (H. 0 m. 42).  
*Coll. Gualino, Turin.*

C, D. Deux têtes d'Immortels; même provenance (H. 0 m. 33).  
*Coll. Rousset, Paris.*





A



B

- A. Une partie de la voûte de la grotte VII, Hao-t'ien-kouan. *Phot. baron des Rotours.*  
 B. Un lokapâla accompagné de deux démons. Bas-relief de la porte du Kiu-yong-kouan, près Nan-k'eu, Tche-li. Daté de 1345. *Phot. Sirén.*



B



A



C



D



A. Ćakya-muni figuré en ermite barbu, méditant. Laque sèche dorée. Époque Yuan.  
*University Museum, Philadelphia.*

B. Ćakya-muni figuré en ermite jeune. Marbre. Époque Yuan. *Royal Ontario Museum, Toronto.*

C. Kouan-yin en *lalitāsana*. Bronze. Époque Yuan. *Coll. Worch, Berlin.*

D. Bodhisattva assis. Calcaire gris. Époque Yuan. *Coll. Winkroth, Londres.*



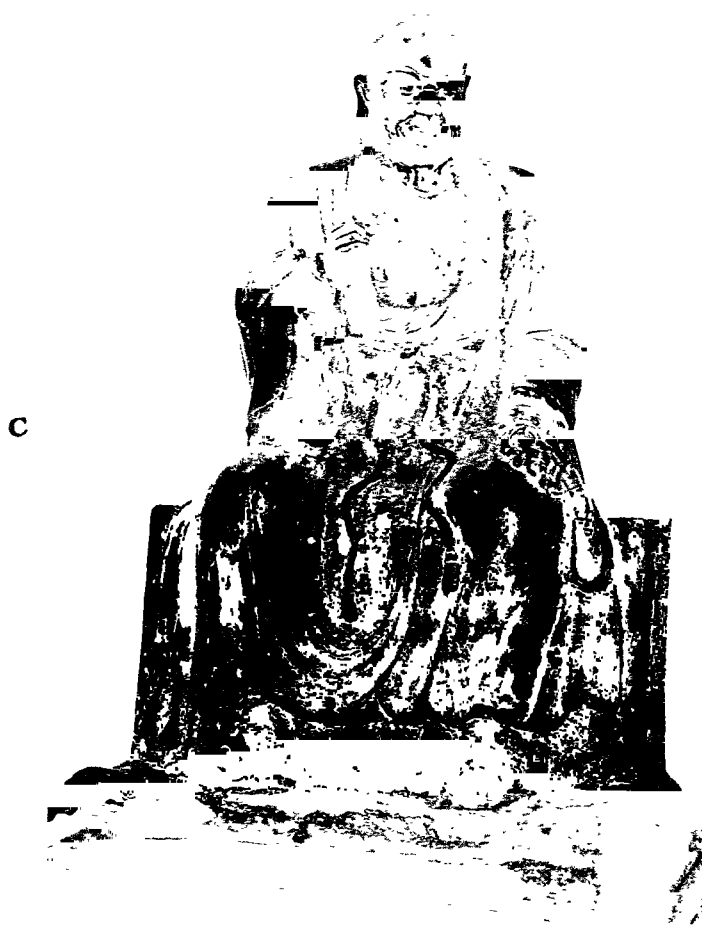




A



B



C



D

A, B. Deux *lo-han* assis. Statues de fonte avec traces de couleur; datées de 1477.

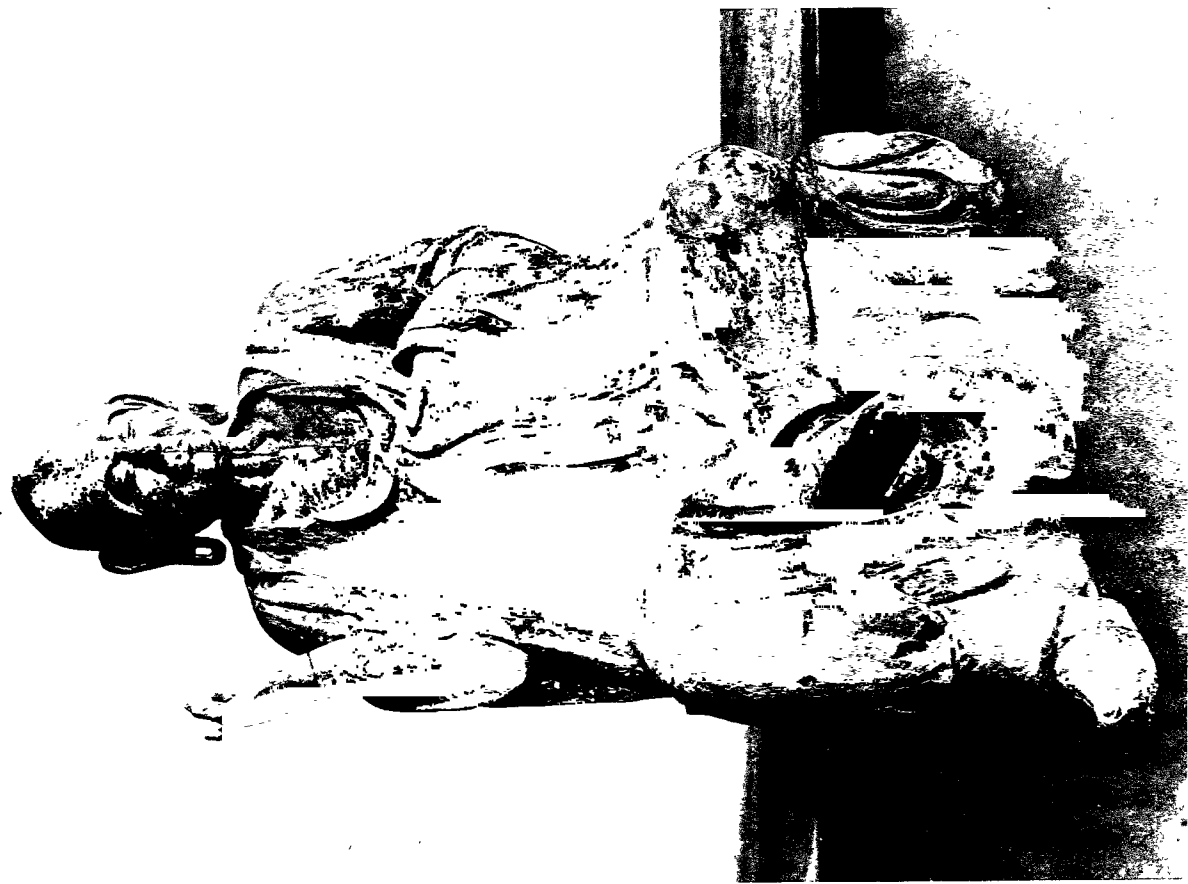
*Musée des Arts décoratifs, Göteborg, Suède.*

C. *Lo-han* assis. Bronze, traces de couleur, daté de 1482. Coll. Gackenholtz, Berlin.

D. Bodhisattva assis sur un socle élevé. Calcaire gris, traces de couleur. Daté de 1500.

*Freer Gallery of Art, Washington.*





B

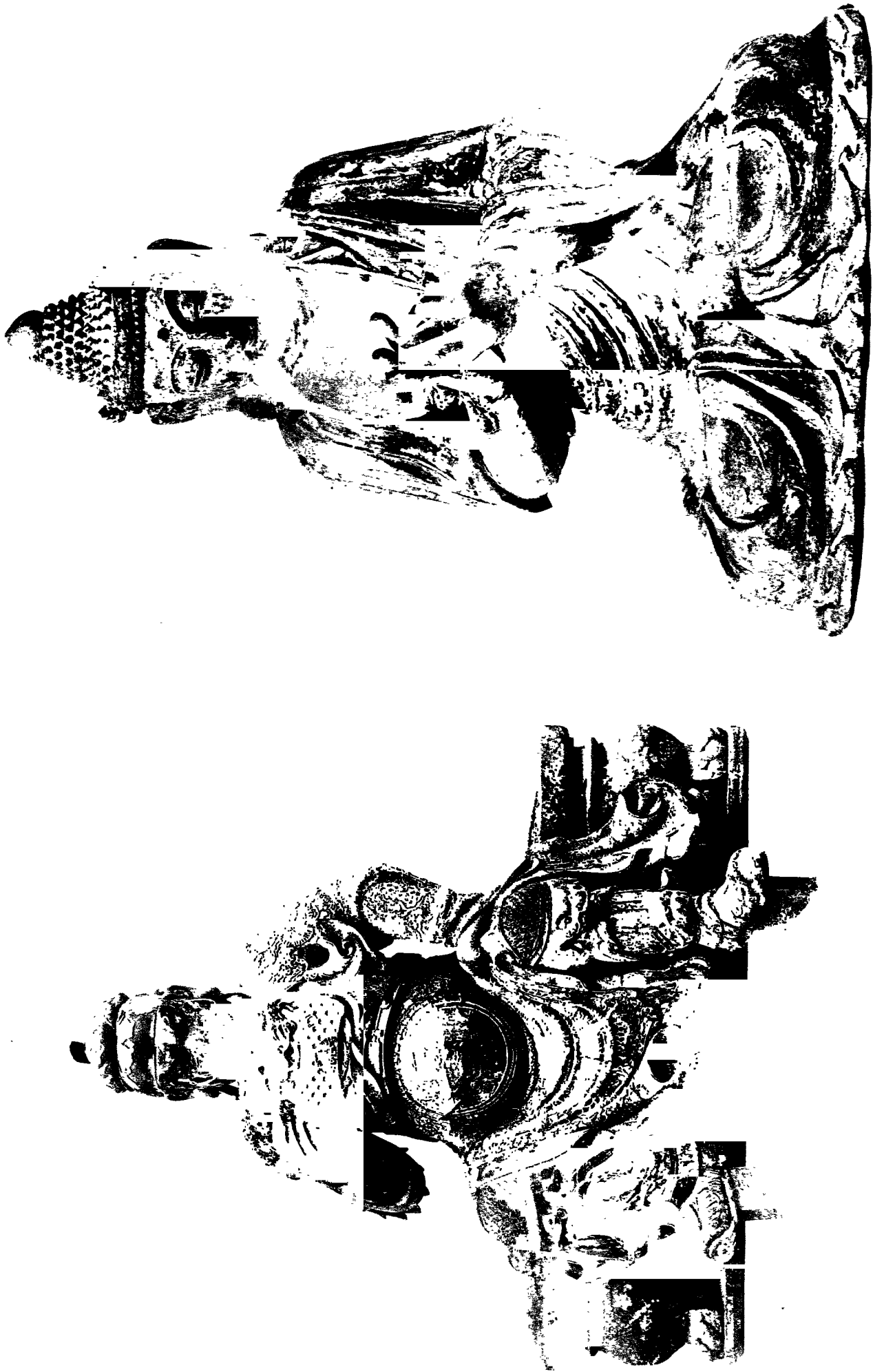
A. *Lo-han* assis. Le tigre manque. Bois, traces de couleur. Coll. Pitcairn, Philadelphie.



A

B. *Lo-han* cousant son vêtement. Bois. Ex coll. Dr. Burchard, Berlin.



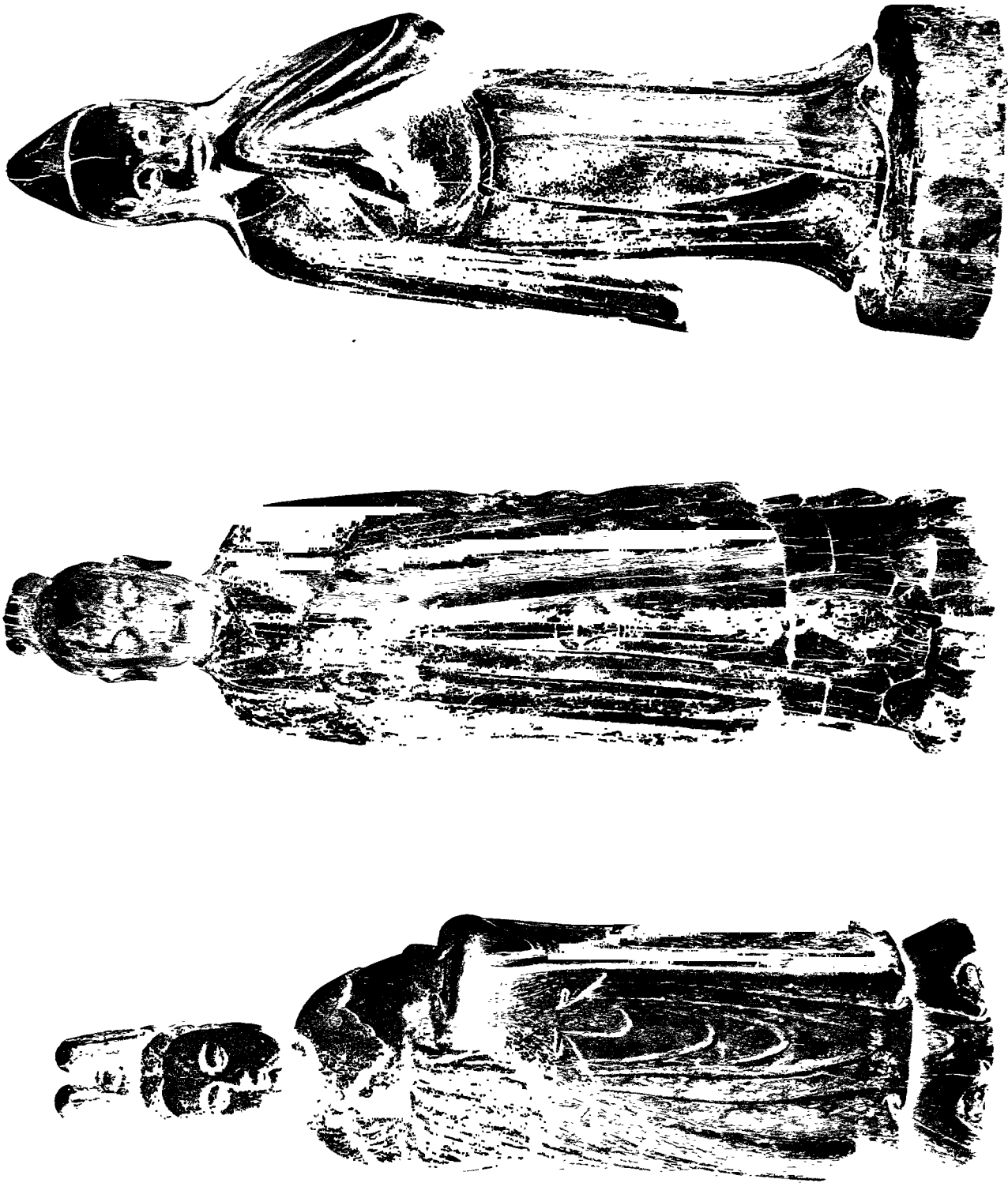


A

B

A. Kouan-ti assis sur un banc. Bois laqué, colorié et doré, époque Ming.  
*Royal Ontario Museum, Toronto.*  
B. Bouddha assis en *dharmaśakramudrā*. Bois laqué. Coll. *Emoripoulos*.





A

B

C

A. Jeune femme haut coiffée. Bois polychromé. Yamanaka Company, Londres.  
B. Jeune moine. Bois, traces de couleurs. Royal Ontario Museum, Toronto.  
C. Un pleurant. Bois, traces de couleurs. Yamanaka Company, New-York.







A. B. Dignitaires militaires et civils de l'avenue du Tch'ang-ling, sépulture de l'empereur Yong-lo (décédé en 1424). Nan-k'ou, Tche-li.  
C, D. Chameau couché et éléphant debout de la même sépulture.

*Phot. Sirén.*





A



B



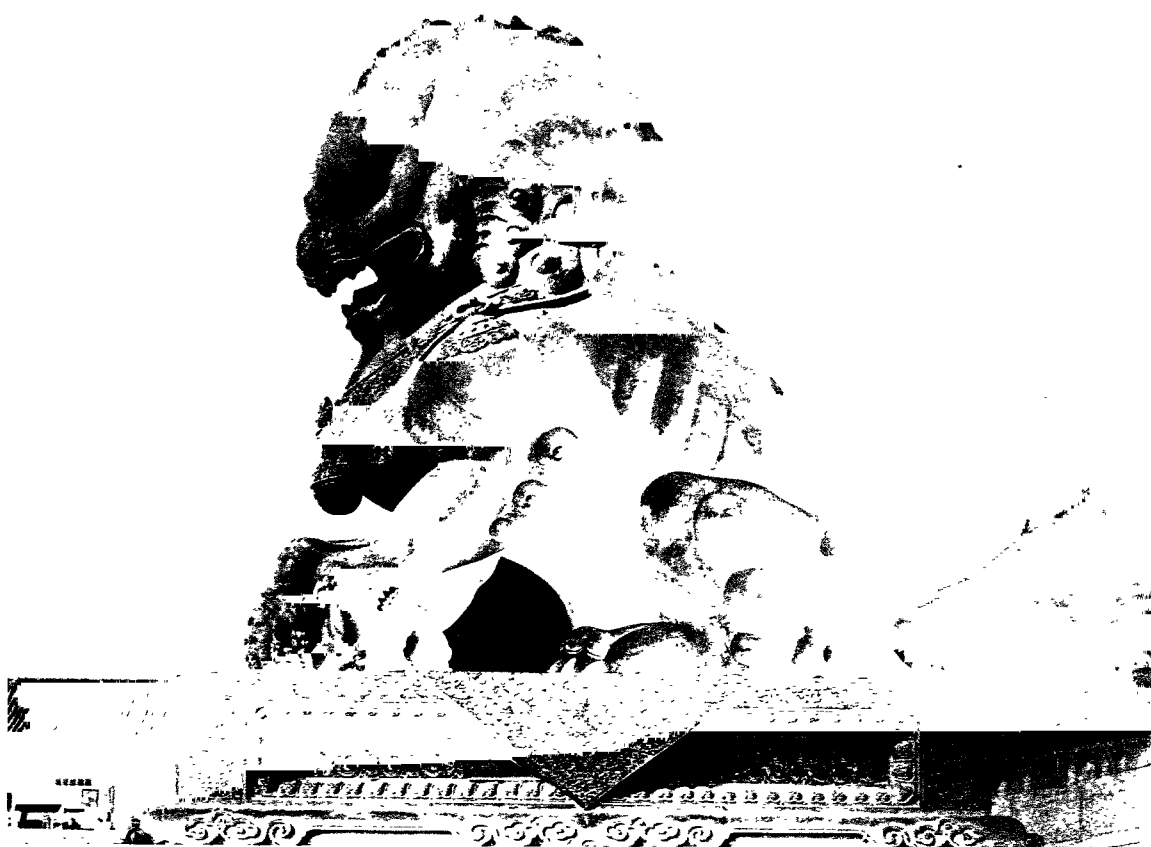
C



D

A, B. Deux petits lions faisant pendants. Calcaire gris. *Coll. général Munthe, Pékin.*  
 C. D. Socles sculptés, ornés d'un *ki-lin* et de lions, du grand *p'ai-leou* marquant l'entrée du Tch'ang-ling (vers 1426). *Phot. Sirén.*





A



B

- A. Lion gardien devant le T'ai-ho-men, Pékin. Bronze.  
B. Lion placé devant un temple du Wan-cheou-chan, près de Pékin.  
*Phot. Sirén.*





A



B

- A. Grand *p'ai leou* orné, avec deux gardiens; terrains du Tch'ong-jen-sseu, Si-ngan-fou, où se trouvait autrefois la stèle nestorienne. Daté de 1584.
- B. Grand bassin de marbre, ornement floraux en relief : conservé autrefois au Tch'ong-jen-sseu et aujourd'hui au temple lamaïque de Si-ngan-fou. *Phot. Sirén.*









*"A book that is shut is but a block"*

**CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY**

GOVT. OF INDIA  
Department of Archaeology  
**NEW DELHI.**

Please help us to keep the book  
clean and moving.

S. B., 148. N. DELHI.